Kritischer Katalog

sämmtlicher Werke

Ludwig van Beethovens

mit Analysen derselben.

Von

Wilhelm von Lenz,

kaiserlich russischem Staatsrathe.

Vierter Theil.

III. Periode op. 101 bis op. 138.

Hamburg.

Beethoven.

Eine Kunst-Studie.

Von

Wilhelm von Lenz,
kaiserlich russischem Staatsrathe.

Fünfter Theil.

Kritischer Katalog sämmtlicher Werke Beethovens mit Analysen derselben.

Vierter Theil.

III. Periode op. 101 bis op. 138.

Anhänge. Tabellen.

Hamburg.
Hoffmann & Campe.
1860.

Kritischer Katalog

sämmtlicher Werke

Ludwig van Beethovens

mit Analysen derselben.

Von

Wilhelm von Lenz,

kaiserlich russischem Staatsrathe.

Vierter Theil.

III. Periode op. 101 bis op. 138.

Anhänge. Tabellen.

Docti rationem artis intelligunt,
indocti voluptatem.

Hamburg.

Hoffmann & Campe.

1860.

Carmina Majora.

III. Periode.

Opus 101 bis Opus 138.

Anhänge. Tabellen.

Docti rationem artis intelligunt,
indocti voluptatem.

III. Periode.

Op. 101 bis op. 138.

Sonate (ohne den Zusatz „große") für das Hammer-klavier, später unter dem Titel: Sonate für Pianoforte*) A Dur, der Baronin Dorothea Ertmann geb. Grau- Op. 101.

*) Briefe von Beethoven an Steiner. Nr. 1. Der Zufall (?) macht, daß ich auf folgende Dedikation gerathen: „Sonate für das Pianoforte oder Hammerklavier, verfaßt und der Frau Baronin Dorothea Ertmann, geb. Graumann, gewidmet von Ludwig van Beethoven", bei der neuen Sonate; sollte der Titel schon fertig sein, so habe ich folgende zwei Vorschläge, nämlich: entweder ich bezahle den neuen Titel, oder man hebt ihn auf für eine andere neue Sonate von mir. Der Titel ist zuvor einem Sprachkundigen zu zeigen. Hammerklavier ist sicher deutsch, ohnehin ist die Erfindung auch deutsch, gebt Ehre dem Ehre gebührt. Antwort wegen der Ertmann, noch heute, baldigst (presto, prestissimo) wohl gemerkt, im Sturmmarsch am Ende (für das Verständniß des Finale wichtig). Nr. 2. Wir haben nach eigener Prüfung und nach Anhörung unsers Conseils beschlossen und beschließen, daß hinführo auf allen unseren Werken, wozu der Titel deutsch, statt Pianoforte Hammerklavier gesetzt werde, wonach sich unser Generallieutenant (Steiner) sammt Adjutanten (Tobias Haslinger) wie alle andern, die es betrifft, sogleich zu richten, und solches ins Werk zu bringen

mann gewidmet (28. Sonate) 12 Ausgaben. Kein Arrangement außer für Pianoforte und Streichquintett vom Fürsten Kastriot Skanderbeg (Manuscript, Rußland). Erschienen 1817 im 1. Heft des von Steiner in Wien herausgegebenen **Musée musical des clavicinistes.**

H. Hans von Bülow, dem Vertreter der Dichtung in der Oeffentlichkeit.

Eine Spätliebe Beethovens, dafür spricht der maßgebende Ausdruck des 1. Satzes und die Ertmann. Schon die Vortragszeichen in deutscher Sprache deuten auf Beziehungen zur Widmung. Deutscher Sprache bedient sich unser Dichter, wo solche Beziehungen bekannt (op. 90) oder wahrscheinlich sind (op. 109). Nicht ohne tieferen Grund wird der Titel in den Sonaten op. 110, 111 wieder französisch (universell).

Die Liebessonate dieser Periode sei uns op. 101; sagt

---

haben. Statt Pianoforte Hammerklavier, womit es sein Abkommen einmal für allemal hiemit hat. Gegeben vom Generalissimus (Beethoven) am 23. Jänner 1817 (Seyfried, Studien. Anhang). Die Presse 1858 Nr. 262. Wien. Holz war es, der als Beethoven die berühmte Sonate op. 101 für das Hammerklavier geschrieben, mit demselben die Zusammenstellung der deutschen Kunstausdrücke fertigte (die Beethoven nur bis op. 109 anwendet). Arie nannten sie Luftgesang, Einsang; Baß Grundsang; Canon Fluchtstück; Chor Vollsang; Clavier Tastenspiel, Hammerklangwerk; Compositeur Tonsatzwerker; Concert Tonstreitwerkversammlung, Tonstreitwerk, Tonkampf; Musik Tonwerkerei; Musikalisch tonkünstig; Oper Singwerk; Orchester Tongerüst, Tonkünstlerbühne, Tonwerkerschaar; Symphonie Zusammenklangwerk; Sonate Klangstück; Violinquartett Geigenstück.

doch Wegeler (S. 42) Beethoven war nie ohne Liebe und meistens in hohem Grade von ihr ergriffen. Keine Jugendliebe — die beschaulichere Seelen- und Kunstbegeisterung des Dichters ohne Heerd, den solcher Seelenfrühling dithyrambisch verzückt (2. Satz), tiefer seinen Kunstgeheimnissen weiht (finale).

Clementi sagt von der Ertmann: elle joue en grand maître. A. M. Z. 1810. S. 292. In den von Beethoven überwachten, ersten Ausführungen seiner Werke bei Czerny, in Wien, sah man die Ertmann am Klavier (Schindler Biogr. S. 111). Ortlepp erkennt in derselben die früher gefeierte Adelaide. Am Ausführlichsten ist Reichardt: Vertraute Briefe auf einer Reise nach Oesterreich, Amsterdam 1809. Schon längst, schreibt er im Februar 1809 aus Wien (Bd. 2, S. 371) hatte man mir von der Gemahlin des Majors von Ertmann, vom Regiment Neumeister, als von einer großen Klavierspielerin gesprochen, die besonders die größten Beethovenschen Sonaten, sehr vollkommen vortrüge. Eine hohe, edle Gestalt und ein schönes seelenvolles Gesicht, spannten meine Erwartung beim ersten Anblick der edlen Frau noch höher und dennoch ward ich durch ihren Vortrag einer großen Beethovenschen Sonate (op. 57 ?) wie fast noch nie überrascht. Solche Kraft neben der innigsten Zartheit hab' ich, selbst bei den größten Virtuosen, nie vereinigt gesehen; in jeder Fingerspitze eine singende Seele und welche Gewalt über das ganze Instrument, das alles was die Kunst Großes und Schönes hat, singend und redend und spielend hervorbringen muß. —

Eine Erscheinung wie diese, war gemacht, Beethoven zu

einer Sonate, der Lieblingsform seiner Innigkeitspoesie, zu begeistern. Soll nach dem Wortlaut des ächten, den von Seyfried herausgegebenen, apokryphen Studien, angehängten Beethovenschen Briefes, an den Verleger der Sonate, die Widmung derselben erst später hinzugekommen sein, obgleich ganz in Beethovens Art und Weise gewesen wäre, sich und seine Idee, so hinter sich selbst zu verstecken; so ist die bloße Zusammenstellung des Werks mit einer Ertmann, bedeutsam genug und ein Hülfsmittel der Interpretation.

1. Satz. Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung. **Allegretto ma non troppo** $^6/_8$, 102 Takte, keine Reprise. A Dur. Wie trocken die italiänische, wie sprechend die deutsche Bezeichnung! Die Hallesche Ausgabe giebt nur die italiänische, wobei eine Beethovensche Intention verloren geht. Ein reizendes Instrumental-Sonett! Eine singende Seele in jeder Note! Einer Mittheilung H. Professors Schindler, verdanken wir die schätzbare Notiz, Beethoven selbst habe den Sätzen der Sonate, folgende Ueberschriften gegeben. 1. Träumerische Gefühle. 2. Aufforderung zur That. 3. Rückkehr der träumerischen Gefühle. 4. Die That. Ob es ihm im Ernst so gemeint war, wollte ich nicht behaupten, setzt Herr Professor Schindler hinzu. Beethoven war freilich ein arger Schalk und nur bittere Ironie konnte ihn sagen lassen, die Sonate **op. 111** sei in 2 Sätzen unvollständig (vergl. **op. 111**).

Konstruktion. Bei tiefem Gehalt bedeutsam gekürzt. Der Melodiegedanke dem Motiv (1. und folg. Takte) nicht,

wie gewöhnlicher, dem Gegenmotiv überwiesen (25. und folg. Takte **espressivo e semplice**). Mittelsatz 35.—58. Takt. Rückkehr (58. Takt) maskirt. Bezeichnen wir so die der letzten Periode eigenthümliche Erscheinung, einen oder einige Takte des Motivs für die Rückkehr zu benutzen oder aber, das Motiv vollständig, jedoch in veränderter Gliederung, Lage, Begleitung mit einem Wort modifizirt, rückkehren zu lassen (**op.** 106, 110). In **op.** 101 hält sich die Rückkehr an den ersten Takt des Motivs mit über ihn hinausschweifenden Wendungen (59. und folg. Takte) Gegenmotiv in der Tonika 77. Takt Anhang 89—102.

Welchen Einfluß der genial gekürzte Zuschnitt des Satzes auf Mendelssohn äußerte, zeigt ein Blick auf dessen E Dur-Solo-Sonate, deren erster Satz, eines der geistreichsten aber augenfälligsten Plagiate sein möchte, welche man besitzt.

2. Satz. Lebhaft. Marschmäßig. **Vivace alla Marcia** 4/4 F Dur (Unterterz-Modulation; **f** Unterterz von **a**, Hauptton der Sonate) 2 Theile mit Reprisen, dritter nicht Trio genannt, in B Dur.

Die Begeisterung schwingt sich pindarisch in die Höhen-wo Polyhymnia Wohnung macht. Die Bezeichnung marsch, artig, gilt der dem olympischen Ausdruck unentbehrlichen Energie. Alle diese, so achtelunschuldig ausschauenden, Geistesgenerationen ideensättigenden Werthe, — zu einer plastischen Darstellung ihres Gehalts in Beethovenscher Feuersprache, nehmen sie ein ganzes, großes Virtuosenleben in Anspruch. Zwanzigstimmig erscheint das Wühlen im 2. Theil,

bis zum Höhepunkt der Verzückung in Des Dur (19. und folg. Takte) 3. Theil kanonisch: es, d, c, b (Oberstimme, zu der Achtelfigur im Baß, 4. Takt) es, d, c, b (Baß, zu der Achtelfigur in der Oberstimme, 5. Takt) g, b, c, b (Oberstimme) g, b, c, b (Baß, 6. Takt) u. s. w.

Was dichterische Erfindung der Befruchtung im Geiste bringt? hat man sich zu fragen, nicht, ob sie hier ein Scherzo im 4/4 Takt ist (vergl. die Scherzos in 2/4 und 4/4 op. 31, Nr. 3. Op. 110, 130, 131).

Bei der Intelligenz Beethoven's hat man nichts aus dem Grunde zu verdammen, daß es an Verständniß für seine Idee fehlt. Beethoven übte vollgewichtig das horazische: **odi profanum vulgus et arceo!** —

Die im prunkvollen Intermezzo (Scherzo) bis zum Springen aller Adern pulsirende Idee, ein Hochflug menschlicher Phantasie, nicht der dem Satze gebührende Musikname, ist das Interesse. Aber man muß den stolzen Ideenbau auch stolz in die Höhe zu führen wissen, damit an dessen gut architektonischer Linie kein Zweifel bleibe. Nur ausgezeichneten Menschen unter den ausgezeichneten Klavier-Virtuosen, wird das gelingen. Man wird überhaupt nur zu einem richtigen Verständniß der 5 letzten Solosonaten (op. 101, 106, 109, 110, 111) kommen, wenn man sie gehörig ausführen hört, was zu den größten musikalischen Seltenheiten zählt. Groß ist die Zahl der Pianisten, die sich einbilden, an ihrer Technik genug zu haben, um Ausführungen gewachsen zu sein,

denen eine eben so große Ausbildung aller Geisteskräfte des Menschen, gleich unentbehrlich ist.

Der Pianist, der diese Werke in ihre Tonerscheinung treten zu lassen vermag, weiht sich höheren Zwecken; wird zum Kunstpriester, der in der Sprache des Geistes, zur Welt spricht.

3. Satz. Langsam und sehnsuchtsvoll. **Adagio ma non troppo, con affetto** (Sehnsucht giebt keine Sprache wieder) A Moll, 20 Takte.

In vorbeethovenscher Zeit spielen die den Fugen, zum Zweck kontrastlicher Scheidung voraufgehenden Einleitungen (gewöhnlich Adagio bezeichnet, die Rolle eines Sammelplatzes der Aufmerksamkeit für die Fuge. Beethoven stellt eine ihrem Gehalt nach, in den Verband des Ganzen der Dichkung gezogene, langsame Bewegung zu dem fugirten Finale, in welchem seine Idee die Feuerprobe strengen Styls besteht. Ein Phantasiespiel namenloser Sehnsucht. Kaum ist das Adagio-Sätzchen erklungen: so treten auf einen einstimmigen Gang (Quintolen) die 4 ersten Takte des 1. Satzes ein, verknüpfen das Ende dem Anfang, in der Einheit der Gesammtvorstellung. Ist letztere der Triumph der künstlerischen Seele über den unglücklich fühlenden Menschen im Tondichter? — Ist die That (siehe oben) dieses verhängnißvolle Bekämpfen berechtigter Herzensgedanken? Nichts von dem Siechthum der Empfindelei, in das die Welt nach französischen Vorbildern, nach dem Träumer am Genfersee, einmal hineinkränkeln wollen! — Alles Seelengesundheit; Würde des unentweihten Genius.

Und hinter ihm im wesenlosen Scheine
Lag, was Uns Alle bändigt, das Gemeine.

4. Satz. Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit. Allegro (warum nicht mit dem Zusatz **ma non troppo**? —) $^2/_4$ A Dur, 319 Takte, Reprise. Beträchtlicher an Umfang als die drei ersten Sätze zusammen (vergl. op. 110). Imitatorischer Styl im doppelten Kontrapunkte: e, cis Oberstimme (1. Takt nach der einleitenden Trillerkette) e, cis Baß nach der Fermate, 8. und 9. Takt. Das Gegenmotiv (50. und folg. Takt) in freiem Styl, was dem Fugenstyl Horizonte öffnet, die der Kataster der alten Meister nicht kannte. Mittelsatz (2. Theil). Ausbruch des durch den imitatorischen Styl vorbereiteten **fugato** (C Dur — Terzmodulation — c, obere Terz von a). Das bisher imitatorisch behandelte Motiv als Führer (dux), freier Eintritt des Gefährten auf g (4. Takt) statt auf h (der Führer war in C Dur auf e, nicht auf c eingetreten). Rückkehr, A Dur. Kunstseliges Verweilen an den die Rückkehr verzögernden, sehnsuchtsvollen Fermaten (207. Takt). Gegenmotiv in der Tonika 228. und folg. Takte. Anhang. Nach der letzten Fermate, das Motiv in F Dur; gewiß als Erinnerung der Tonalität des 2. Satzes. Schluß in einem Feuerregen (ausgeschriebener Triller) der Bässe als Orgelpunkt. Der Triller ist Beethoven-Steigerung; eine Kriegsmaschine vergl. den Schluß der Sonaten op. 106, 109. —

Der Ausdruck des Gegenmotivs im Finale ist entschieden militärisch. Entfernte Fanfaren (pp.) energische Antworten

in der Nähe (f). Schreibt doch Beethoven an den Verleger: Antwort wegen der Ertmann, wohl gemerkt im Sturmmarsch am Ende. Eine Stimmung, die sich aus den damaligen kriegerischen Zeitläuften, wie aus der Widmung an die Frau eines Militärs erklärt.

Beantworten wir hier, bei der ersten Sonatenfuge in Beethoven, die oft aufgeworfene Frage: warum neigt Beethoven in der letzten Periode überwiegend zur Fuge, und warum macht er damit in der 28. Solosonate den Anfang?

Ein Finale hat sich gegen den ersten Satz zu ponderiren. Ein Finale im freien Styl hätte in op. 101 nur dann den 1. Satz nicht in Schatten gestellt, wenn es von demselben beiläufigen Umfange gewesen wäre. Ein so gekürztes Finale war aber unstatthaft, weil füglich ein erster, nicht auch ein letzter Satz, etwas erwarten lassen darf. Hiezu kam, daß Beethoven den Schwerpunkt seiner Idee in die Finale versetzt (op. 102, Nr. 2, op. 106, 110, 127, 130, 131, 132, 135, Chor-Symphonie) Bei Anwendung der Fuge auf das Finale in op. 101, fiel jede Zusammenstellung mit der Räumlichkeit des 1. Satzes weg, weil die Fuge nach andern Maaßen mißt. Konnte nun ein kurzer, krystallisch durchsichtiger Satz, wie jener erste, nur einmal mit rechter Wirkung am Platz sein, paßte ein letzter Satz dichteren Gewebes, nicht zur Grazie der ursprünglichen Idee: so gab die Fuge allein einen befriedigenden Schluß, zumal, bei der für den Gehalt so fruchtbaren Beethovenschen Emancipation des Fugenstyls, der freie Styl (in dem das Gegenmotiv auftritt) nicht aus-

geschlossen war (vergl. die Fuge in op. 106, op. 110). Der Fugenstyl verdichtete auch den sonst leicht allzu duftigen Stoff der ersten Sätze. Nur Beethoven weiß in dieser Weise den Fugenstyl einem Gehalt freien Styls unterthänig zu machen; sein Fugenstyl wird zur Spitze der Idee im Gehalt.

Diese Bedeutung hat das zu Anfang des Finale erscheinende Nebelbild des ersten Satzes. Ein Vorläufer der rezitativischen Satzbildungen im Großen der letzten Quartette (op. 130, 131, 132 vergl. op. 102 Nr. 1 op. 109.)

Verstehen wir den Beethovenschen Fugenstyl als die Läuterung der Phantasiegestalten seines freien Styls, vom Standpunkt des strengen. Damit wird Beethoven zum Schöpfer einer neuen, von der alten Musikwelt ungeahnten Literatur, eines den freien Styl, im Gehalt vollbringenden, strengen.

Diese organischen, nicht zufälligen Weiterbewegungen musikalischer Kunst, in der Person Beethovens, mögen uns das spezifische Uebergewicht des Fugenstyls in der 3. Periode seines Musikdenkens, erklären, keine nähere Bekanntschaft des großen Reformators, mit Bach. Nicht Beethoven war der Mann, sich durch irgend etwas außer sich, bestimmen zu lassen. Ein so vorherrschend thematischer Kopf war natürlich (organisch) darauf hingeführt, in der Fuge, diesem höchsten Ausdruck thematischen Styls, auch den höchsten Ausdruck seiner selbst zu feiern. Seinen freien Styl (in dem nie eine Intention verloren gegangen war) mochte Beethoven ohnehin für eine Art psychischer Fuge angesehen haben, von der zur formalen,

nur ein Schritt war. Die Fuge ist Beethoven auch noch eine Potenz jener höheren (psychischen) Veränderungsform, welche die Seele der letzten Periode ausmacht (vergl. op. 109, 111, 120).

Wir verstehen somit, nicht ohne Einschränkung, die uns von K. Holz zugegangene Notiz: Die Anwendung der Fuge in den letzten Sonaten, sei die Folge einer strengen „Vornahme" Bachs gewesen, wobei Beethoven geäußert habe, bisher wäre bei ihm Alles bloße Ergießung des Gefühls gewesen, er wolle nun für die Kunst zu arbeiten anfangen, mit dem undankbaren Instrument (Pianoforte) abschließen."

Wollte Beethoven der Kunst immer wieder neue Wege erschließen, so haben wir seine neuen Formen nicht nach den historischen, sondern für sich zu verstehen.

Verweilen wir deshalb noch bei der Form in op. 101.

Elterlein (Beethovens Sonaten, Leipzig 1856) meint, die ersten Sätze der Sonaten op. 101, 109, 110 zeigten die kleine Sonatinenform, die Sonaten op. 106, 111 die große Sonatenform. Bei so bedeutsamem Gehalt, bei so vollgewichtigen, wenn gleich gekürzten Durchführungen (Mittelsätzen) kann nicht von Sonatinen die Rede sein, welche Bezeichnung auf elementare, hier ausgeschlossene Begriffe hinführt.

Nennen wir den Styl von op. 101, 109, 110 **pompejanisch**, den Styl von op. 106, 111 **kolossisch**.

Wir wollen damit für op. 101, 109, 110 gesagt haben, daß in diesen beschränkteren Instrumentalräumlichkeiten, Alles an sich Gegenstand (geistiges Motiv, Idee) ist, ohne, wie

in op. 106 und 111, auch noch durch Größe und Macht der Erscheinung (Form) zu wirken.

Assimiliren wir die lichten Farben auf dunklem Grunde pompejanischer Fresken, den Klangschönheiten in op. 101, 109, 110, wie sie Angesichts tiefsten Gehalts, duftenden Blüthenstaub verbreiten; wie hier Alles auf die feinsten Gehörperzeptionen abgesehen ist, werden wir die gegen die 3. Periode, aus dem Grunde der Taubheit des Tondichters, von Leuten, die selbst nicht hören konnten, oder, wie der letzte Beethoven-Taube, wie Oulibischeff, nicht hören wollten, gemachten Ausstellungen, für das erkennen was sie sind, für die bequeme Entschuldigung dieser Leute, nicht anders und nicht besser gehört zu haben, als sie es durch Haydn und Mozart gewohnt worden waren.

Die von uns für die Gruppe op. 101, 109, 110 einer-die Gruppe op. 106, 111 andrerseits, getroffene Unterscheidung nach innern Gründen ihrer Form, ist auch für die Ausführung maßgebend. Nur ausnahmsweise wird ein Pianofort-Virtuose, der die von op. 106, 111 in Anspruch genommenen Eigenschaften besitzt, ebenso frei diejenigen beherrschen, deren es für op. 101, 109, 110 bedarf. Mit anderen Worten, nur ausnahmsweise wird der große Styl gebundenen Spiels und großen Tons, in einer und derselben Person, mit dem pikanteren, kleineren (nicht geringeren) verbunden sein, der mit Ausnahme von Einzelsätzen, den Sonaten op. 101, 109, 110 unentbehrlich ist. Diese Ausnahmen sind der zweite und vierte Satz in op. 101, das Prestissimo und

die letzte Variation in op. 109, der Schluß der Fuge in op. 110.

Je mehr einem Pianisten, die im Ganzen schwierigere Aufgabe (op. 106, 111) gelingen wird, je weniger sagen wir, wird dies in op. 101, 109, 110 der Fall sein, weil man sich der vom größten (kolossischen) Styl geforderten Eigenschaften, besitzt man sie, weder begeben will noch immer begeben kann*). Hier ist das Kleinere einmal nicht im Größeren enthalten. So unendlich verschieden, nicht nur von Anderen, von sich selbst, ist der in der letzten Periode immer vielseitiger sich emporbauende Begriff: Beethoven.

Wohl hätte dieser Kopf von sich sagen dürfen:

Ich bin ein Berg in Gott und muß mich selber steigen!

Mit jedem Schritt, dem wir ihm nachsteigen, werden sich neue Geisteshorizonte aufthun, werden wir uns über das Niveau der zurückgebliebenen Gegend, erheben. Mit jedem Schritt wird immer wieder Alles neu sein, das geringste Gräschen der thematischen Vegetation, Zusammenhang mit größeren Erscheinungen zeigen; diese Erscheinungen selbst aber, werden einer in höheren Regionen, höher gestalteten Natur angehören.

*) Man möchte sagen, daß sich die kolossische Gruppe (op. 106, 111) eher einem Pianisten ergeben wird, dem sich bereits die andere (op. 101, 109, 110) ergeben hat, als umgekehrt, weil die pompejanische Gruppe mehr Spielarten und Auffassungsnüançen in kleinerem (nicht geringerem) Styl in Anspruch nimmt. Der Variationensatz in op. 111 nähert sich in Einzelnheiten jener Gruppe, das Ganze der Erscheinung bleibt kolossisch.

Archiv.

A. M. Z. 1817. S. 687. Hier, im 101. Werk (spät genug) ergreift uns Bewunderung, wenn wir mit dem großen Seelenmaler auf fremden nie betretenen Wegen gleichsam an Ariadnens Faden durch labyrinthische Krümmungen wandeln. 1. Satz hat einen einfachen, kindlich zarten Charakter, wenige aber vielsagende Noten. 2. Satz weicht gänzlich ab (ja! gänzlich). In punktirten Figuren gehalten, weicht seltsam aus (ja! seltsam) und ist eben nicht leicht (lies: kaum überwindlich) auszuführen. Das Trio, nach dem der eigentliche (uneigentlichste der Welt?) Marsch wiederholt wird, ist auf ein liebliches Motiv gebaut und aus den schönsten Nachahmungen zusammengesetzt. 3. Satz besteht aus 20 Takten, in welchen eine einzige Figur vorherrscht. 4. Satz kündigt sich sogleich als ein sonderbarer Gast an. Aus einem Stück hervorgegangen, nichts zu viel, nichts zu wenig; besteht nur aus einigen Hauptideen (welcher Satz bestünde aus mehr?), aber diese sind auch ganz erschöpfend benutzt, mit allen kontrapunktischen Künsten ausgestattet, und mit einer, das Studium der alten Klassiker verbürgenden Sicherheit gründlich und streng (?) durchgeführt (und die von den alten Klassikern ganz abweichende, unverbürgte Behandlung des Fugenstoffs?). Freunde des wahren Klavierspiels, denen Bachs Schule (über die hinausgegangen wird) ewig werth und theuer bleibt, bereiten wir auf den sie erwartenden hohen, wahrlich seltenen Genuß vor.

* * *

Op. 102. 2 Sonaten für Pianoforte und Violoncell C Dur, D Dur. Der Gräfin Erdödy geb. Gräfin Nisky gewidmet (vergl. op. 70). Der Titel ist französisch. 2 Son. pour Pianoforte et Violoncelle **obligé** liv. 1. 2. **Artaria** (4. und 5. Sonate für Pianoforte und Violoncell, die beiden letzten Instrumentalduette) 5 Ausgaben, bei Simrock zuerst in Partitur, 4 händig

bei Cranz. Erschienen 1818, Int. Bl., A. M. Z. im Arrangement der Violoncellstimme für Violine, im Dezember 1823, Int. Bl., A. M. Z. Die Pariser Ausgabe folgt der Londoner, in welcher letzteren op. 102 H. Karl Neate gewidmet ist, einem nach London verschlagenen Wiener Klavierlehrer, der dort mit Ries Beethovens Verlagsgeschäfte betrieb (siehe op. 106).

H. **Mortier de Fontaine**, dem Vertreter der Geschwister-Dichtung in der Oeffentlichkeit.

So weit war kein Instrumental-Duett in Vermittlung der von Produktionszwecken abstrahirenden Musik-Idee, gekommen. Hier ist die Form über sich selbst erhoben, von keinem Turnierplatz für Duettisten die Rede, von dem Zusammenwirken zweier Musikdenker zum Triumph dichterischen Gehalts. Wir sehen das Beethovensche Instrumental-Duett diesem Zweck geweiht (op 30 Nr. 2) immer mehr genähert (op. 96). In op. 102 ist er Kern der Vorstellung.

Der Styl der 3. Periode ist in op. 102 um Vieles prägnanter vertreten als in op. 101, wenn gleich op. 102 früher als op. 101 und selbst früher als op. 90 entstand, was daraus folgt, daß Beethoven in op. 101 (Finale, vergl. op. 90 1. Satz) das Kontra e schreibt, in op. 102 Nr. 1 (1. Satz) Oktavengänge vor dem Kontra e abbricht, und so um einen einzigen Ton unvollständig läßt, was keinen andern Grund haben kann, als daß dem Klavier dieser Umfang fehlte, als er op. 102 schrieb. Eine uns von **Mortier de Fontaine** gemachte Bemerkung (siehe eine analoge Stelle in

den hinuntergehenden Baß-Oktaven im 1. Satz der Sonate op. 10 Nr. 3, 72. und 73. Takt vor Schluß).

Verstehen wir die C Dur Sonate op. 102, als einen Satz in mehreren Bewegungen, als das erste Beispiel der fortlaufenden Satzbildungen dieser Periode (op. 109 vergl. die Quartett-Pentaide dieser Periode bei op. 127).

Konstruktion. Andante $^6/_8$ C Dur 27 Takte (Grundidee). Ein Trosthymnus, den sich der Dichter unter freiem, lachenden Himmel schreibt; vergleiche das Violoncell-Solo zu Anfang mit op. 70 Nr. 2 *). Doch der Sturm des Lebens

*) Die Identität einer vom Grundton fallenden Skale, als Motiv (C Dur in op. 102, Es Dur in op. 70) in demselben Instrument, an derselben Stelle, in derselben Art (Solo) ist kein Zufall. Wir erblicken einen der Gräfin Erdödy geltenden Wink, welcher op. 102, gleichwie op. 70, gewidmet ist. Wo der Tondichter, in Bezug auf die Gräfin, in op. 70 aufhörte, fährt er gleichsam in op. 102 fort, ein vergeistigtes unde abii, redeo! — Aber wie viel mächtiger kehrt er zurück! Als Triumphator des Fortschrittes, den er vorausfühlte, den er für sich in den wenigen Jahren gewann, die op. 70 von op. 102 trennen! Er hätte gern Kanonen und Heeresmacht dem Triumph seiner Ideen zugewandt; er hatte nur Tondichtung zum Organ seiner idealen Reformen. Die Analogie spricht dafür, daß, wenn jener Violoncell-Anfang den Kern der Vorstellung des 1. Satzes in op. 70 ausmacht, dasselbe in op. 102 gilt. Einen weitern, geistigen Verband zwischen op. 70 und op. 102 sehen wir darin, daß die C Dur-Sonate den im Ganzen aufgeräumteren Stimmungen des Es Dur-Trio op. 70 entspricht, wie den feierlichen der D Dur-Sonate op. 102, das D Dur-Trio op. 70. Außer derselben Tonalität, bei Beethoven immer ein bedeutsamer Fingerweis, haben beide Werke noch das gemein, daß sich bei ihnen in gleicher

läßt nicht auf sich warten. Ein in so gekürzter Form, bei so tiefem Gehalt, beispielloses, **episodisches** Allegro vivace ($^4/_4$ A Moll 126 Takte, Reprise) fällt dem Dichter in den Arm. Eine **Episode** ist das Allegro, denn die Sonate steht in E Dur, nicht in A, und das Allegro führt zurück an die stillen Ufer der ersten Bewegung (Andante $^6/_8$). Und wie wirksam ist diese stürmische Episode. Motiv-Gruppe 1. bis 8. Takt. Wiederholung mit Abbrechen auf fis (G Dur, Anspielung auf die Haupttonart C Dur in deren Dominante) 9.—12. Takt Melodieblitz (äußerst gekürztes Gegenmotiv) 13.—14. Takt G Dur. Gegenmotiv (mehr Gegensatz als Kantilene) E Moll 15. und folg. Takte. Mittelsatz, bedeutsam bei aller Kürze 2. Theil 1.—22. Takt Rückkehr 23. und folg. Takte. Der Melodieblitz aus dem 1. Theil, in F Dur; 33. und 34. Takt Gegenmotiv (Gegensatz) in D Moll (Sub-Dominante in A Moll).

Anhang. Noch kurz vor Schluß D Moll, worauf der Satz spannend, im Charakter einer Episode, auf schlechtem (3.) Takttheil zusammenbricht. Fermate über der Schlußpause. Eine Fermate zwischen zwei Sätzen, sei uns kein Schluß, sei uns Anbahnung Alles Folgenden, ein Symbol der Konnexität im Gehalt mehrerer Sätze, ihr Zusammenfluß zu **einem** (op. 109, die Quartette op. 131, 132). Nicht ohne Grund

---

Art, von vorn herein (medias in res), die Kantilene in der Motivgruppe hervorthut, und zwar in demselben Instrument (Cello) an derselben Stelle. Höchste Spitzen geistiger Berührungen, die op. 102 und op. 70 einen Reiz mehr geben.

fehlen solche Satzfermaten in den Sonaten op. 101, 106, 110, 111, in den Quartetten op. 130, 135 vergl. op. 127.

In der C Dur Sonate op. 102, ist eine Adagio-Bewegung ($^4/_4$ C Dur 9 Takte) die Fortsetzung der durch das episodische Allegro unterbrochenen Grundidee. Um keinen Zweifel hieran zu lassen, tritt die Andante $^6/_8$ aus dem Anfang, auf 7 Takte in die Adagio-Bewegung, deren Triller und Styl an Sebastian Bach erinnern, dem bereits die Triller-Schnörkel im Andante zu Anfang, wahlverwandt waren. Ein Allegro vivace $^2/_4$ C Dur ist der Schluß; an Umfang doppelt so umfangreich als das erste (episodische) Allegro. Von allen Schlußsätzen im $^2/_4$ Takt (op. 10, Nr. 1, op. 12, Nr. 3, op. 27, Nr. 1) mit einziger Ausnahme von op. 70, Nr. 2, der pikanteste, durch den geistreichen Fugato-Styl gewürzteste. Das Motiv hat Verwandtschaft mit dem Fugenthema der Ouvertüre op. 124. Quintensucher machten hier Geschäfte. Das Violoncell schlägt Solo eine Reihe durch Pausen (vergl. op. 59, Nr. 2 Anfang) getrennter Quintenakkorde an (as, es, f, c) und fährt damit ohne Pausen fort (des, as, c, g, 64. und folg. Takte vor Schluß). Ein köstlicher Dudelsack-Effekt, der in die pastorale Färbung der Grundidee (Andante $^6/_8$) paßt, dieser, im Sinne höheren (gehaltlichen) Panthematismus, Rechnung trägt. Welch' reizender Teniers! —

Op. 102, Nr. 2 Allegro con brio $^4/_4$ D Dur, 153 Takte, Reprise. Ein auf Blumenteppichen bäumender Löwe. Schwungvoll und mächtig. Dem Motiv im Sprung (1.—4.

Takt) entsteigt unmittelbar, eine vom Cello gesungene, an's Herz greifende Kantilene, (5.—16. Takt). Modulatorische Uebergangsgruppe zur Dominante 18. — 29. Takt. Gegenmotiv 31. und folg. Takt. Gekürzter Mittelsatz 2. Theil, 1. — 35. Takt. Rückkehr 36. und folg. Takte. Gegenmotiv in der Tonika. 50. und folg. Takte Anhang in einer nie erlebten, modulatorischen Fantasie (19. und folg. Takte vor Schluß). Nach Erweichung des löwenmuthigen Satzes in G Dur (Subdominante des Haupttons) wird durch Ellipse von H Moll, in dem Septimenakkord auf e (16. Takt vor Schluß) Cis Dur angeschlagen, worauf D Dur folgt; Septimenharmonien von E Moll, C Dur, F Moll; Septimenharmonie und Tonika von Es; Septimenharmonie von Es, und, als schlüge der Blitz ein, D D u r. Die Oberterz der Tonika (fis) kommt dabei im B a ß zu liegen, was den Effekt schaurig erhöht. Nachdem der so instrumentirte Dreiklang von D Dur, in lichtere Regionen verlegt worden, rollt der Satz zu den Tiefen hinab, aus denen er sich emporgebäumt hatte. **Abyssus abyssum invocat.**

Die Harmoniefolgen (Tremoli) dieses gehaltlich wie harmonisch, beispiellosen Abschlusses, sind eben so vielen aufgerollten Vorhängen zu vergleichen, die uns auf den Grund des Gedankenschlundes im Meister, blicken lassen. Das war noch keinem Klavier in Gesellschaft eines Violoncells, begegnet. Ein so tief gegriffener, und zugleich so gekürzter Satz, ist keiner Produktion unter gewöhnlichen Instrumentalduettisten bestimmt. So etwas genießt, wie ein sybillinisches Buch,

wer etwas Neues erleben will, nach Durchmessung der vorbeethovenschen Gesammtliteratur.

Adagio con molto sentimento d'affetto $^2/_4$ 84 Takte, keine Reprise, D Moll, D Dur. Eine Grablegung des Theuersten. Namenlose Trübsal, verklärt durch Kunstherrlichkeit (Maggiore). Ergreifend und erhebend! — Einer der tiefbedeutsamsten Mittelsätze langsamer Bewegung, die man besitzt. Wiegt ein Jahrhundert Adagio-Literatur auf.

Konstruktion. Zweitheilige Liedform und Maggiore (3. Theil); 1. Theil, 1.—8. Takt, 2. Theil, 3.—16. Takt. Wiederholung des 2. Theils 17.—24. Takt, Maggiore 25. bis 32. Takt (vom 34. Takt Variationenform). Wiederholung 40.—50. Takt. Anschließung der Liedtheile an die Variationenform 51.—66. Takt. Anhang, im Ausdruck mystischen Sehnens (B Dur 67. Takt und folg. B Unterterz von D). Die Septimenharmonie von D überbrückt das Finale (vergl. **op.** 57, 96, 97.).

Allegro fugato $^3/_4$ D Dur, 244 Takte. Eine strenge Fuge lächelnden Antlitzes — ein Fugensonett. Welch' zarter Melodienfluß entzückendster Klangschönheiten auf dem dunkelnden Hintergrunde dämonischer Humorgestaltungen! Hier trägt Kunstherrlichkeit den schweren Sieg über das Leben davon! Daher das lächelnde Thema großartiger Durchführung.

Beethovens Ueberzeugung, daß in die alt hergebrachte Fugenform, ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen müsse (siehe seine Worte bei **op.** 127) geht aus diesem poetischen Fugenergusse siegreich hervor.

Machen wir auf eine Harmonie-Poesie (in der Umkehrung) von den vielen des phantasiereichen Satzes aufmerksam. Nachdem auf C Dur hingedrängt worden, diese Tonalität in Erwartung steht, führt auch die C Dur Skala von e bis e (Oktave) hinunter, aber mit fis vor dem zweiten e. Dieses fis, nach welchem das Thema al rovescio eintritt, ist lydisch, macht die Skala zu dem eine Quinte höher (c statt f) transponirten modus lydicus, den Beethoven in op. 132 braucht. (Canzona in modo lidico.)

Op. 102 ist Königin im geistigen Instrumental-Duett, läßt das der Form anklebende unmusikalische (ideentodte) Element des „Konzertanten" unter zwei gegebenen Instrumenten, über dem musikalischen (ideenfruchtbaren) Gehalt ganz vergessen. Diese Erdödy-Doppelsonaten sind als Dichtungen zu verstehen, die daran genug haben sich und ihrer Idee zu genügen, für die der Begriff eines Publikums eben so wenig gilt, als für die Quartette dieser Periode.

Goethe sann bekanntlich auf eine Urpflanze, deren Schemen Floren in's Unendliche darböten. Man kann von der Beethovenschen Satzbildung dritter Periode sagen, daß sich in ihr Extreme berühren, das Resultat (die recitativische Reihe) aber das äußerst Einfache, eine Urform des musikalischen Gedankens für dessen Fortsetzungen in's Unendliche ausmacht, deren Höhepunkt in der Quartett-Pentaide (op. 127) deren Ausgangspunkt in op. 102 gegeben ist. —

Wir benennen diese Form die „recitativische" womit

wir von der gewöhnlichen Bedeutung des Worts abstrahiren, und zweierlei kurz bezeichnet haben wollen:

1) Die Verschmelzung mehrerer Sätze zu einem großen Ganzen (op. 102, Nr. 1, op. 109, das Cis Moll-Quartett) — recitativischer Makrokosmus, das ist das in der Hand des Genies zu ganzen Bewegungen (tempi) erstarkte Recitativ; Satz-Potenz jener an sich ungehaltlichen Form;

2) die Vielgliederung eines und desselben Satzes durch mehrere Bewegungen (die ersten Sätze im Es Dur, B Dur, A Moll-Quartett op. 127, 130, 132) recitativischer Mikrokosmus. Beispiele dieses letzten Gedankenprozesses bereits im ersten Satz der pathetischen Sonate op. 13, der D Moll Sonate op. 31, des Es Dur Trios op. 70.

Diese Ansicht über recitativische Satzbildung unterstützt, daß das Grave mit dem Allegro der pathetischen Sonate, thematisch verbunden ist (c, d, es, es, d punktirte Sechzehntheilgruppe des ersten Takts, und ihre Wiederholungen durch das ganze Grave, und e, fis, g, g, fis, Allegro 2. Theil, 4. und 5. Takt, nach dem nach G Moll versetzten Grave). Marx (Beethoven B. 1, S. 183) spricht von diesem thematischen Zusammenhange, giebt aber, und gewiß mit Unrecht, nicht die Ansicht auf, das Grave sei Einleitung. Das Grave ist eine quota pars des Ganzen recitativischer Satzbildung.

Es giebt Pflanzengeschlechter in Australien, die sich von denen der ganzen übrigen Welt unterscheiden. Wären sie deshalb weniger naturwüchsig, weniger lebensberechtigt? — Man wende das auf op. 102 an. Die ganze dritte Periode sei

uns eine neue Formenwelt, der die alte historische, weder Muster noch Maaßstab sein kann. Anders als in anderen Köpfen, malt sich in diesem Kopfe die Welt! Beethovens recitativische Satzreihe (op. 102, Nr. 1) ist somit in Bewegungen (tempi) d. h. gehaltlich, was ein Recitativ ungehaltlich ist, eine Anwendung von Wechselwirkungen auf die Idee. Sie ist satzlich (durch sich), was ein Recitativ rhythmisch (an sich). Das ist das Moment der Urform (Urpflanze), auf welche die komplizirtesten Gewebe dieser Periode zurückzuführen sind.

Archiv.

A. M. Z. 1818 S. 792. Die Sonaten gehören zu dem Ungewöhnlichsten und Sonderbarsten. Alles ist hier anders als man es sonst, auch sogar von Beethoven selbst, empfangen hat. Nicht Weniges scheint auch also gestaltet zu sein, damit es ganz ungewöhnlich, ganz sonderbar herauskomme. Wir würden sagen: erinnert Euch der sogenannten Klaviersymphonie und ähnlicher Arbeiten des Sebastian Bach; denkt davon hinweg, was damaliger Zeitgeschmack war, denkt hinzu was dermaliger Zeitgeschmack (?) ist, aber in beiden Hochgeschmack und stattet was übrig bleibt (!) anstatt des Einfachverständigen (!) bei aller inneren Mannichfaltigkeit des alten, mit dem Mannichfachphantastischen, bei aller innern Einheit, des neuen großen Meisters aus: dann werdet ihr vielleicht einen Begriff (?) von diesen Kompositionen haben, denen sonst schwerlich ihr Recht widerführe, ja die sonst wol als abstoßend und ungenießbar zurückgelegt würden. Aus den Eigenthümlichkeiten des Werks läßt sich erörtern, daß die Stimme des Violoncells und jede Hand des Pianoforte, was man jetzt obligat, sonst real nannte, ausgearbeitet, alles bloß Glänzende, Reizende, Rauschende, in die Ohren fallende, verschmäht ist, der Sinn, ja der technische Zusammenhang, meistens erst nach und nach einleuchtet, die Melodie nicht

selten rauh (?) die Harmonie hart (?) ist und dergleichen. Ob die Beschäftigung des Klavierspielers zugleich und ausschließend in den tiefsten und höchsten Tönen (vergl. op. 111 Arietta) nöthig (!) war, ob nicht ein Anderes besser, wenn auch nicht so auffallend (!) gewesen wäre, wollen wir dahingestellt sein lassen. Die 1. Sonate fängt mit einem cantabelen Andante in C Dur an, das bald in ein Allegro vivace aus A Moll übergeht. Ein kurzes Adagio wieder aus C Dur folgt und kehrt zum 1. Tempo zurück und ein Allegro vivace, das daran geknüpft ist, beschließt. (Das war der A. M. Z. genug!)

Die 2. Sonate besteht aus einem Allegro con brio aus D Dur, einem Adagio aus D Moll, mit wie herrlicher Melodie und Harmonie im Hauptgedanken! und einem durchaus, zum Theil höchst wunderbar fugirten Allegro aus D Dur. Der Violoncellist muß ganz fest in Intonation, Takt (!) übrigens ein sehr guter Sänger auf seinem Instrumente sein (lies: jetzt nach 40 Jahren, wo man weiter gekommen ist, werden nur wenige Violoncellisten 1 Ranges, genügen). Für den Klavierspieler ist nur (?) der letzte Satz der 2. Sonate sehr schwer auszuführen, wäre er auch an regelmäßiges Fugenspiel gar sehr gewöhnt (lies: jetzt, wo man weiter gekommen ist, lösen nur Spezial-Virtuosen in Beethoven die Aufgabe). Was den Sinn und Ausdruck, die durchaus nöthige, genaueste Uebereinstimmung beider Spieler betrifft: so will alles Dargebotene so wenig gleich weggespielt als weggehört sein.

A. M. Z. 1824 S. 215. Wir haben den Sonaten nie Geschmack abgewinnen können (was liegt daran?) indessen ist dieses Werk vielleicht (ja! vielleicht!) ein nothwendiges Mittelglied der Schöpfungen Beethovens und war uns nicht zu ersparen (!!) um dahin gelangen zu können, wohin uns die sichere Hand dieses großen Meisters geführt hat.

Berliner All. M. Z. 1824 Nr. 48 S. 409. (Marx?) Ein Werk der neuesten Muße (lies: desperatester Arbeit) unseres großen Meisters. Man braucht nicht zu sagen, daß es, wie alle seine Werke, sich durch Originalität, nicht allein von allen übrigen Produkten anderer Komponisten, sonderen auch von seinen eigenen auffallend

unterscheidet. Keck und fest beginnt das 1. Allegro D Dur und wird durch eine sanfte Kantilene des Cello unterbrochen, welche süß (?) versöhnen möchte, aber nicht kann (Gegenmotiv 31. und folg. Takte, und die leidenschaftliche Cantilene zu Anfang?) die angeregte Leidenschaft einer etwas gewaltsamen Empfindung herrscht bis zum Ende des Satzes, dessen Schluß höchst neu (worin neu?) und interessant erscheint. Der zweite ist ein Adagio in einer trüben, fast abgespannten und kranken (?!) Empfindung gehalten, welche durch den Seitensatz in D Dur wohlthätig unterbrochen wird, jedoch nicht so tröstet, wie es im Anfang desselben scheinen sollte (es ist eben nur ein Lichtblick in dieser betrübten, nicht abgespannten Seelenstimmung). Das Thema kehrt zurück in D Moll, wird mit unruhigen Figuren fortgesponnen, erscheint noch einmal, wie ein unglücklicher, schauerlich schwebender Schatten und leitet zum letzten Satze ein. Dieses Adagio bewegt sich seltsamer (?) Weise nur auf d minore und maggiore, sollte dies vielleicht der Grund sein, warum Rezensent trotz dem, daß er die einzelnen Stellen unendlich schön findet, das Ganze nicht in dem Grade lieb geworden ist, wie es bei andern Sätzen seines gefeierten Lieblings-Komponisten der Fall zu sein pflegt? — Es folgt eine künstlich gearbeitete Fuge, der Rezensent wenigstens Originalität zugesteht (darum hatte Beethoven den Rezensenten gar nicht gebeten). In der Regel pflegen Fugen eine Menge von Gemeinplätzen und verbrauchter Figuren zu haben, weil sie gewöhnlich ihre Entfaltung sogenannten griechischen oder Kirchen-Tonarten, mit ihren bekannten und bis zum Ueberdruß gehörten Fortschreitungen und harmonischen Kettengängen verdanken, so daß *eine* Fuge dieses alten Zuschnitts der *anderen* so ähnlich ist, wie ein Ei dem anderen. Das kann man von dieser Fuge nicht sagen, so wie von keiner Beethovenschen, und deshalb muß die Kritik vorsichtig sein (ja! höchst vorsichtig). Wenn Rezensent seine Meinung offenherzig gestehen soll, so kann er diese Fuge nicht schön nennen, trotz dem, daß sie künstlich gearbeitet und höchst originell ist. Vielleicht wird sie ihm nach jahrelanger Bekanntschaft lieber (gewiß, da steckts!). Ein anderes ist es mit der Fuge in op. 110; diese ist auch originell und künstlich gearbeitet,

aber dabei so süß (?) und natürlich in jeder Stimme gesungen, daß man sie immer mit sich trägt. Es ist mit der Fugen-Komposition eine ganz eigene Sache. Schöne Fugen, wir verstehen darunter solche, die 1. durchgängig originell sind: keine zum Ueberdruß gehörte Gemeinplätze haben, 2. bei aller äußern, technischen Kunst, doch 3. schönen, natürlichen Gesang in allen Stimmen und Wahrheit einer einmal erfaßten Empfindung haben, und eben deshalb auch 4. die Nothwendigkeit ihrer, an sich etwas gezwungenen Form, einleuchtend machen und bewähren — solche Fugen gehören zu den weißen Sperlingen in arte musices. Eine Fuge wie in op. 102 aber, wird schwerlich Jemanden gefallen können, weder dem Kenner noch dem Nichtkenner. Sie klingt nicht (herrlich klingt sie) und erweckt keine bestimmte Empfindung (warum nicht die Empfindung triumphirender Kunstglorie?). Das Thema ist für eine so ernste Durchführung zu lustig (!!) und kontrastirt auch deshalb mit den vorigen Sätzen zu grell (!). Es bleibt zu wünschen, daß Beethoven die Fuge nicht so absichtlich ergreife (wo bei ihm die Fuge vorkommt, liegt sie in der Idee, die nicht anders zur Anschauung kommen konnte; ist sie nothwendig). Die 2. (lies 1. Sonate) besteht aus einem Einleitungs- (?) Andante, welches eine süße (?) liebliche Melodie zum Thema hat. Es ist eben so einfach und rührend, als herzlich, eine bittende, weiblich schöne Empfindung athmend. Hart und rauh, im männlichen Zorn, beginnt ein kurzes (warum kurzes?) Allegro, A Moll, in der Sonatenform, wahr und glücklich erfunden, in großer Einheit durchgetobt. Ein Adagio aus C Dur präludirt sanft, wie auf einer Laute, zu dem ersten schönen Einleitungssatze hin (keine Einleitung, da der Satz **wieder**kehrt) welcher in ein heiteres, lebensfrohes Allegro vivace, C Dur, kindlich übergeht, ganz des großen Genius würdig. Lieblich schaukelnde, helle Diskanttriolen, wechseln in weiblicher Zartheit mit den kräftigen Baßstellen, die männlichen Fußtritten zu vergleichen sind. Auch hier drängen sich dem Ausübenden eine Menge von schönen Empfindungen und Ideen auf, die der Stempel der ächten Kunstprodukte sind. Ein solcher Satz ist mehr werth als eine Menge noch so künstlicher Fugen, die höheren

Anforderungen nicht entsprechen (die Fuge in op. 102 Nr. 2 entspricht den höchsten — so hohen, wie man sie 1824 noch gar nicht an die Gattung zu stellen wußte). — Diese nachzüglerischen Zunftwehen des Rezensenten Marx dem jetzigen Standpunkt in Beethoven verglichen, den Anschauungen des Beethoven-Schriftstellers Marx, 35 Jahre später (Beethoven 1859, 2 B.) zeigen recht, welchen langen Weg die besten Köpfe gingen, um bei der Idee in Beethoven anzukommen

* *
*

Der Breitkopfsche thematische Katalog giebt diese **Opus**-Zahl dem Oktett für Blasinstrumente (siehe **op. 4**). Da dieses Werk erst nach dem Tode Beethovens erschien, kann es hier nicht aufrücken. Siehe den Buchstaben **m**, 4. Abtheilung. Op. 103.

* *
*

Quintett für 2 Violinen, Alt und Violoncell, C Moll. Op. 104. Ein Arrangement Beethovens von **op. 1**, Nr. 3. Der deutsche Titel ist vom Verleger (**Artaria**): nach einem seiner schönsten Trios für's Pianoforte, von Beethoven selbst frei (lies: ohne alle Veränderung) bearbeitet und neu eingerichtet. Die Korrespondenz Beethovens mit Ries über **op. 104** bei **op. 106**.

* *
*

Sechs variirte Themas, sehr leicht auszuführen, für das Op. 105. Pianoforte allein oder mit Begleitung einer Flöte oder Violine (**Artaria**), 5 Ausgaben. Der Titel ist französisch: **6 thèmes variés pour le Pianoforte avec accompagnement d'une flûte ou d'un Violon ad libitum, bien faciles à exé-**

cuter Liv. 1 (2 airs écossais, 1 air autrichien Liv. 2, 3 airs écossais).

Ohne Interesse, weil ohne Theilnahme an der Bedeutung Beethovenscher Instrumental-Literatur. Diese leichte Arbeit aus der alten Variationenschmiede, die Beethoven berufen war von Grund aus zu zerstören, entstand in frühester Zeit (vergl. op. 107) und wurde spät veröffentlicht. --

* *
*

Op. 106. Große Sonate für das Hammerklavier (vergl. über Hammerklavier statt Pianoforte op. 101) dem Erzherzog Rudolph von Oesterreich gewidmet (29. Solosonate). Erschien Oktober 1819 (Artaria) in London, 6 Monate früher (Ries, S. 107), 8 Ausgaben, Artaria (2), Dunst, Holle (2), die Pariser, die verabscheuungswürdige Londoner, das Kinderformat von Fétis père (bibliothèque classique du Pianiste.)

Arrangirt vierhändig von Ebers, bei Bote in Berlin; für 2 Pianoforte von A. Séroff; für Pianoforte, 2 Violinen, Alt und Violoncell vom Fürsten Kastriot Skanderbeg (Rußland, Manuscript). Das Adagio für eine Singstimme mit Pianoforte von Hübner (das Grab ist tief und stille).

Discendi cupiditas, vivendi ratio optima l. 20, D. 40. 5.

„An Franz Liszt."

Das „hohe Lied" der Solosonate. Man wird innerhalb dieser Grenzen schaffen, nicht über dieselben hinausgehen, ohne den Begriff der Sonate aufzuheben.

Wir stehen vor einer der von Beethoven gegen das Leben und seine Bedrückungen geschlagenen Hauptschlachten. Keine Sonate war so weit in Vermittelung der musikalischen Idee gekommen, nur die Symphonie in Beethovens Händen. —

Ein Klavier-Chimborasso ist op. 106, mit den Sonaten der 1. und 2. Periode, mit allen existirenden Sonaten, zu Terrassen; die Apotheose des Klaviers als Einzelinstrument, dessen Macht und Ergiebigkeit, in diesem Grade, unbekannt geblieben waren.

Da die Bezeichnung Sonate hier unzureichend wird; so sei uns das Werk (opus stupendum) eine Pianofort-**Heroide.**

1. Entstehung.

Beethoven dichtete op. 106 während des an seiner großen Seele kleinlichst nagenden Prozesses gegen die Wittwe seines Bruders (Bd. 1, S. 42). Dieses Werk, in das er seine ganze Geistesthätigkeit während jener so ungeduldig getragenen Prüfungszeit (1816 – 1820) flüchtete, beschäftigte ihn länger, bedeutsamer für ihn selbst, als irgend eine andere Klavierdichtung. Op. 106 ist der über die böse Schwägerin und, in ihrer Person, über die Kleinbürgerlichkeit im Leben davongetragene Sieg der künstlerischen Seele. Die Stimmungen, denen die Edle dabei Preis gegeben sein mußte, sind der Schlüssel zu den Stimmungen in op. 106.

Die Tradition, Beethoven habe die Hummelsche Solosonate in Fis Moll mit op. 106 überbieten wollen, widerspricht den innerlichen Gründen, deren sich hier die Kritik

bewußt zu sein hat. Hummel konnte einem Beethoven bei aller Kunstgewandtheit, ja, je größer diese war, um so weniger, als ein Geistes-, sondern nur als ein anständiger Zunftgenosse erscheinen, mit dem die Beethovensche Sonaten-Muse, die man kurz als die Sonate ohne Passage bezeichnen würde, nichts zu theilen hatte. Die Fis Moll-Sonate von Hummel, von den Zeitgenossen zum Himmel erhoben (A. M. Z. 1820, S. 114), verhält sich zu op. 106 wie ein schwülstig gelehrtes Weihnachts-Carmen zu einem Homerischen Epos. Die Schwierigkeiten der Ausführung in op. 106 sind in der Natur der Idee; bei Hummel Passage und Zweck. Beethoven mochte sich gesagt haben: „hat der Klavierzünftigste der Gegenwart so arge Schwierigkeiten häufen dürfen, um wenig, so werde ich mich nicht weiter damit geniren, um viel zu sagen.“ Darauf hat man den Einfluß der Hummelschen Elaboration zu reduziren; dahin sind die Worte Beethovens gegen Artaria zu verstehen: „Da haben Sie eine Sonate, die den Pianisten zu schaffen machen wird, die man in 50 Jahren spielen wird.“ *) Eine Prophezeihung, die buchstäblich eingetroffen ist.

---

*) Mortier de Fontaine (Notizen zu seinen concerts historiques. St. Petersburg Dec. 1853) hat diesen Ausspruch Beethovens, der ihm in Wien bei Artaria verbürgt wurde, der Oeffentlichkeit übergeben. Der Idee Hummelschen Einflusses auf Beethoven, hängt dieser mit op. 106 verwachsenste Klaviervirtuose unserer Tage an, wenn er sagt: La Sonate de Hummel op. 81 avait fait sensation par le beau caractère des allegro et par ses difficultés d'éxécution. On remarqua dès lors (?) que Beethoven travailla assidûment à l'oeuvre 106 et ses Skizzen-Bücher en la possession de la

2. Die Herausgabe.

Man findet op. 106 im März 1820 (Int. Bl. A. M. Z.) unter den neuen Musikalien Breitkopfschen Verlags, seit Michaelis 1819 angezeigt, und mit einem Sternchen bezeichnet (**Beethoven, L. v., nouvelle gr. Sonate pour le Piano, B Dur, édition originale 2 Thlr.** 16 **gr.**). Da man gewiß nicht in Leipzig den deutschen Titel der in Wien im Oktober 1819 erschienenen Ausgabe in's Französische übersetzte, so ist hier die englische Ausgabe gemeint und durch das Sternchen von dem Wiener Verlag unterschieden Wie fehlerhaft die englische war, geht daraus hervor, daß Mortier de Fontaine erzählt (**l. c.**), über hundert Stichfehler korrigirt zu haben, nachdem die unter den Augen von Ries in London auf Subscription gestochenen Platten Eigenthum von Cramer, Beale und Comp. geworden waren. Englisch musikalisch ist, daß **op.** 106 in 3 Lieferungen erscheinen mußte, wobei der tief gedachte Zusammenhang des Adagio mit dem Largo, durch Verkehrung des Adagio zum 2. Satz, zerstört wurde, eine Entweihung, die sich mit der falschen, englischen Metronomisirung erhalten hat. (Hollesche Ausgabe 1. 1856, nicht die 2. von Franz Liszt besorgte.)

Nicht bis England hätte Beethoven sein Werk verschleppt,

---

maison Pietro Mechetti à Vienne, témoignent des changements faits au Scherzo, des épreuves du feu subies par les sujets de la fugue. — Dies beweist nichts. Das war Beethovens Art zu arbeiten (B. 1 S. 187), und findet man in allen seinen Skizzen-Büchern, von den ältesten Zeiten an.

wenn er hoffen dürfen, in Wien mehr Honorar zu finden, als ihm dort für eine auf 3 Gulden 12 Kreuzer angesetzte Sonate zugestanden worden war! —

Dieses Wiener Kreuzer-Elend lernt man aus den Briefen Beethovens an Ries kennen, welche die Schmerzensgeburt von op. 106 erzählen mögen.

Wien, den 30. April 1819 (Ries S. 147). Sie werden das arrangirte Quintett (siehe op. 104) und die Sonate erhalten haben. Machen Sie nur, daß beide Werke, besonders das Quintett, sogleich gestochen werden. Ihren von Ihnen erwähnten Brief erhielt ich nicht; daher ich keinen Anstand nehme, beide Werke hier auch zu verschachern, aber das heißt, bloß für Deutschland.

Anmerkung. Das Datum ist in den 13. April umzuändern, denn es heißt weiter: mit nächster Post die Tempo's der Sonate nach M. M. und dieser Brief mit der Metronomisirung ist vom 16. April, ein 3. Brief vom 19. April, woraus folgt, daß Beethoven an drei auf einander folgenden Posttagen nach London correspondirte, was damals, wo London noch so entfernt war, nur in den wichtigsten Geschäften vorkam.

Wien, den 16. April 1819. Verzeihen Sie die Confusion; wenn Sie meine Lage kennten, würden Sie sich nicht darüber wundern. Vielmehr über das, was ich hier noch leiste. Das Quintett (op. 104) erscheint nächstens, die Sonate aber nicht eher, bis ich endlich (!) Antwort von Ihnen erhalte und das Honorar, wonach ich mich sehne.

Wien, den 19. April 1819. Sollte die Sonate nicht recht (!) sein für London, so könnte ich eine andere schicken (komponiren? fertig war wohl keine, siehe op. 109, 110, 111) oder Sie (!) können auch das Largo auslassen (!) und gleich bei der Fuge im letzten Stück anfangen, oder das erste Stück, Adagio, und zum dritten, das Scherzo und das Largo und Allegro risoluto; ich überlasse Ihnen (!) dieses, wie Sie es besser finden (!). Die Sonate ist in drangvollen Umständen geschrieben Denn es ist hart, beinahe um des Brodes willen zu schreiben; so weit habe ich es nur gebracht (nach 49 Jahren kulturhistorischer Geistes-Wirksamkeit).

Anmerkung. Diese gerechten Klagen werden erheblicher, wenn Schindler (S. 118) sagt, Beethoven wäre dem Verhungern eben nicht nahe gewesen. Das freilich fehlte an dem Verdienste Wien's um ihn! —

Wien, den 25. Mai 1819. Vergessen Sie nicht das Quintett op. 104 und die Sonate und das Geld, ich wollte sagen: das Honorar, avec ou sans honneur.

Wien, den 10. November 1819. Die Sonate ist schon heraus (bei Artaria), jedoch ungefähr erst 14 Tage (sie war somit Ende Oktober 1819 erschienen). Es sind beinahe 6 Monate, daß Ihnen das Quintett (op. 104) und die Sonate geschickt wurde. Da ich keinen Brief über den Empfang von Ihnen erhielt (!), so dachte ich, daß es nichts damit sein würde, habe ich doch schon durch Neate (vergl. die 2. Dedikation von op. 102) dieses Jahr Schiffbruch gelitten, ich wünsche nur, daß Sie sähen, die 50 Dukaten

(für 104 und op. 106!) noch zu erhalten, da ich darauf gerechnet habe und wirklich viel (?) Geld brauche.

3. Der Gehalt.

Fassen wir die Sätze in op. 106 als die Fresken einer von Beethoven auf den Tasten eines Klaviers erbauten Kunst-Walhalla. Nichts von dem feinen Pinsel, den brennenden Farben in den kleinen Räumlichkeiten der Gruppe op. 101, 109, 110. Ein Koloß an Umfang und Bedeutung, erfindet sich op. 106 einen dem Instrument bis dahin unbekannt gebliebenen kolossischen Styl.

1. Satz. Allegro $^4/_4$ alla breve B Dur 418 Takte, Reprise. Eine halbe Note 138 M. M. (Ries S. 148.)

Die künstlerische Seele im Kampf. Es gilt den Lebenskrieg, aus dem der Held durch Tod und unsterblichen Ruhm, als Sieger hervorging. Daher der feuertrunkene Ausdruck. Die von titanischer Kraft strotzende, hier feierlich glänzende, dort extatisch verzückte Dichtung erstürmt sich ein Leben, das die Seele nicht mehr zu Boden beuge.

Mit der Stimme eines Stentor stürzt der Fechter auf den Kampfplatz (Sprung der linken Hand über 2 Oktaven auf den Akkord von B Dur, dem man wie ein Löwe auf dem Nacken sitzen möchte, Auftakt, 1. Takt). Vier Takte Helden-Appell (eine energisch emporreißende Einleitung sagt Marx Kompositions-Lehre Bd. 3, S. 271).

So gehn im Sheakspeare Trompetenstöße dem Erscheinen der Könige vorauf! — Nach der Fermate (4. Takt) ent-

wickelt sich das Motiv, dem bald die Flügel wachsen (**a tempo** 9. Takt). Grundsaiten werden angeschlagen; der Kampf entflammt (halbe Noten 17. und folg. Takte). Halbschluß auf der Dominante (**ritardando**). Der Appell (**a tempo**) schlägt ohne Vorbereitung nach D Dur um. Mehr Geschütz auf diesen Punkt! Gegensatz in G Dur (g Unterterz von **b**). Extatisch war G Dur noch nicht verwandt worden! — Gegenmotiv (**cantabile ed espressivo** 101. und folg. Takte) in ganzen und halben Noten, zu einer Vierteltriolenbegleitung schaukelnd.

Von der Modulation in G Dur, statt in der Dominante des Hauptons, sagt Marx K.-L. Bd. 3, S. 260. Der Seitensatz nimmt dieselbe modulatorische Stellung ein, wie jener der G Dur-Sonate (**op.** 31, Nr. 1, wo er in H Dur stand), wendet sich aber nicht nach seinem Moll (dort H Moll), sondern in Folge der höheren Kraft und Rüstigkeit des Ganzen nach seiner Unterdominante, C Dur mit Anspielungen auf C Moll. Eine Erklärung aus Gründen des Gehalts, nicht aus der Beethovenschen Terzmodulation, welche für sich gilt. Sagen wir mit Séroff (vergl. **op.** 31), die Terz wird von Beethoven als organische Modulation, der Dominante ebenbürtig, gebraucht, wo diese Modulation seinem Gehalt entspricht. Der Gegensatz, von dem doppelten Umfang des Hauptsatzes, ist ein Melodiefluß rhythmischen Ursprungs, er verläuft auf dem von einem Viertelwerth gefolgten Achtelwerth im Appell, welcher Werth sich in der linken Hand, unter den Palmen schwingenden Achtelgruppen der rechten,

erhält. Eine Trillerkette mit dem Gegenmotiv läutet den 1. Theil aus, der in einem Echo des Appels schließt.

Reprise. 2 Theile Mittelsatz. Das Appell-Thema quantitativ in einem prunkvollen fugato (Es Dur 18. und folg. Takte, 2 Theile), das zweistimmig, dann drei- und vierstimmig den Kampf fortsetzt (vergl. Bd. 2, S. 9). Und nun die von den Pianisten gefürchtete Stelle, wo die Durchführung, wie ein Rad, in den gekreuzten Händen über sich selbst durch 2 Oktaven dahinschlägt, wie mit Brandkugeln die Modulationen G Dur, C Moll, B Dur, Es Dur, D Dur trifft, bei H Dur angelangt, das Gegenmotiv (a tempo cantabile) modulatorisch benutzt, das Appellthema, dem extatischen Ausdrucke des Gegenmotivs genähert, vergeistigt gehört wird (in der Vorzeichnung von H Dur) aus diesem feurigen Ofen die Rückkehr hervorstrahlt! —

Das aïs (b) in H Dur war der Herold des nahenden B Dur. An den Leitton in h (aïs) hält sich Beethoven. Er verweilt gleichsam nur länger in aïs, nachdem er bereits in b als Triumphator eingezogen ist. Eine hin- und herdrängende Siegesfreude, in der Rückkehr in Flammen zum Himmel schlagend! Diese Rückkehr im Appellthema unterstützt eine dem voraufgegangenen Fugato angehörige Achtelfigur im Baß, welche Figuration sich auch noch über das Motiv in der Rückkehr erstreckt (maskirte Rückkehr, vergl. op. 101).

Der Halbschluß im 1. Theil (auf der Dominante) hier in Des Dur (ritardando) Des dann in Cis verwandelt,

Quintenakkord fis, cis, solo im Baß, Anspielung auf den Appell in H Moll —

„Und es rudert mit Kraft und mit
emsigen Fleiß!"

Der Schwimmer erreicht von H Moll, über G Dur und A Moll, den Hafen (B Dur):

„Da hebet sich's schwanenweiß!"

Die himmlischen Heerschaaren, die als Boten des Friedens in den Kampf getreten waren, lassen wieder ihre tröstenden Stimmen hören (Gegensatz in der Tonika), Anhang (diabolische Trillerkette), von einer Fermate aufgehalten, dann gangartig. Als Anspielung (pp) auf den erbeuteten Sieg, der Appell in Frage und Antwort; in Gruppen, die sich wie Chöre trutzend gegenüber stehen (19.—22. Takt vor Schluß). Einem Feuerregen in den Bässen, mit ahnungsvoll, wie über einem Abgrunde dissonirenden ges, wird das Appellthema in den Oberstimmen verbunden (19. und folg. Takte vor Schluß). Diesem Siegesgeflüster der verzückten Seele folgt ein fortissimo Unisonenschlag auf b zum Schluß! Musik, sagt Beethoven, ist der einzig unverkürzte Eingang in eine höhere Welt des Wissens, die wohl den Menschen umfaßt, die er aber nicht zu fassen vermag.

Was in dem Heldensonett des 1. Satzes mehr bewundern? Den Geist? Das Herz? Die Mittel? Wo, wie hier, diese Faktoren zu gleichen Theilen vertreten sind, halten wir uns an das Herz in der Trostnische des Gegensatzes (G Dur, B Dur) an diese Gewinde von Engeln, wie sie auf italiäni-

schen Kirchenbildern in die Wolken, hier in den auf Erden durch das Herz geschaffenen Himmel führen.

Nicht ein Sechzehntheil in 418 Takten! auch nicht eine Ausfüllungsnote! Alles Idee, spezifische Gedankenschwere; geistiges Motiv. In der orchesterartigen Behandlung des Instruments liegt der Grundstein zu der emancipirten Kriegsmaschine des Klaviers unserer Tage. Die von Weber später angewandten Dezimengriffe, hier erklingen sie als Davidsharfen. —

2. Satz. Scherzo assai vivace, $^{3}/_{4}$ B Dur, 175 Takte und eine Kadenz, ganze Note, 80 M. M. (Ries). Ein Dämonenspiel. Mit einem einzigen Taktmotiv wollte es der Tondichter einmal versuchen.

Motiv: Auftakt und $^{2}/_{3}$ des ersten Takts, zusammen ein Takt (1. — 7. Takt). Fortsetzungen dieses eintaktigen Motivs im siebentheiligen Rhythmus (31. — 38. Takt). Achttheilig. 39. Takt (Pause, Auftakt) 40. — 46. Takt, siebentheilig. Das eigenthümlich Unbestimmte entsteht durch die Wechsel eines geraden und ungeraden Rhythmus auf einem, auf die Einheit eines Takts reducirten Themas. 3. Theil (nicht Trio genannt, B Moll, dann Presto $^{2}/_{4}$ und Kadenz (Skala von F Dur durch 6 Oktaven, Prestissimo). Die Baß-Unisone b aus dem 1. Takt des 3. Theils (2 Paukenschläge) wird thematisch (8. Takt Oberstimme, vergl. d. 27. Takt), was besonders im Anfang hervortritt, ist daher als ein verstecktes Thema zu marquiren (eine feine, von Liszt gegen Séroff ausgesprochene Bemerkung).

Schaurig in der kleinen None von f, zuckende Tremolo-Gruppe. Ausgeschriebene Reprise der ersten Theile. (Anhang 16 Takte vor Schluß) in steten Rucken von h nach b, und umgekehrt, welche die im 1. Satz vorgekommene Modulation von H Dur nach B Dur, gleichsam noch einmal im Gerippe darstellt. Dieser Kopf kennt solche Ideenverbindungen! Dämonischer Lebensübermuth ist die Seele des Scherzos, gesteigert durch den vaguen (hohlen) Ausdruck des Minore im doppelten Kontrapunkt, dem zwei tonische Akkorde (B Moll, Des Dur) die Abwesenheit jeder andern Harmonie, etwas namenlos Unbefriedigtes, man möchte sagen, Geschlechtsloses geben. Man wird diesem Spuck, den Beethoven, vielleicht in Beziehung auf die freiere Form, **Scherzoso** nannte (Ries, S. 148) in den Sonaten nur op. 110 an die Seite stellen können. Die Geige tönt, die Cymbeln rufen:

„Er reitet auf sein Geisterschloß!" —

3. Satz; **Adagio sostenuto, appassionato e con molto sentimento**, $^{6}/_{8}$ Fis Moll. 186 Takte. Keine Reprisen.

Ein Mausoleum des Kollektivleids der Welt; das größte Klavier-Adagio der Gesammtliteratur. **Immense lamentation, assise sur les ruines de tous les bonheurs. Beethoven et ses trois styles.**

A. Geschichte des 1. Taktes.

Beethoven schreibt den 16. April 1819 an Ries nach London (Ries, S. 149) nachdem er im Adagio das Achtel

gleich 92 M. M. angegeben: „Hierbei ist zu bemerken, daß der 1. Takt noch **eingeschaltet** werden muß.“ —

Diesen 1. Takt hat man, nach diesen Worten, für dem Adagio hinzukomponirt gehalten, was der Kunstnothwendigkeit in Beethoven widerspricht, in dem Alles organisch und kunstverständig war.

Das Adagio steht in Fis Moll, welche Tonart man wie Ges Moll (fis statt ges) anzusprechen hat und so die Terzmodulation zum Hauptton in op. 106 (ges, untere Terz von b) findet. Nichts desto weniger war Beethoven darauf hingeführt, zwischen dem Akkord von Fis Moll, in welchem das Adagio anhebt, und dem in B Dur schließenden Scherzo, eine augenfälligere Verbindung zu treffen, wenn gleich die Unisonen auf b (aïs) im Scherzo bereits bei Fis Moll angepocht hatten. Beethoven wählte den Leitton in B Dur, a, der in Fis Moll vorkommt. In der Unisone a des Adagio-Anfangs, hat der 1. Takt somit noch einen Fuß in B Dur, in der Unisone cis, den andern bereits in Fis Moll. Die Unisonen a, cis sind aber nichts Neues im Adagio, sondern aus dem Innern in den Anfang desselben gestellt. Sie heißen fis, a im Mittelsatz des Adagio (69. Takt), d, fis im Anhang (154. Takt). Die bloße Wiederholung der Unisonen in Noten, in welchen sie nicht im Adagio vorkommen (a, cis) macht nicht einen dem Adagio, sondern nur dessen tonalen Verhältniß zum voraufgehenden Satz, eingeschalteten Takt aus. Diese, Séroff angehörige, ächt kritische Ansicht,

von der tonalen Bedeutung des 1. Taktes, erkläre uns, warum er überhaupt später entstand.

Das Scherzo verschwebt wie ein Echo, dem Ohr bleibt dabei kein ausgeprägter Eindruck der Tonalität B Dur, um so weniger als 4 Takte vor Schluß, Unisonen auf **h** (Herolde von Fis Moll) 15 Male hinter einander angeschlagen hatten. So lange das Scherzo dem Adagio voraufging, war eine tonale Ueberbrückung nicht so dringend, als nachdem Beethoven die Verkehrung des Adagio zum zweiten Satz, Ries an die Hand geben zu müssen, geglaubt hatte (siehe oben), nunmehr der volle Fis Moll-Akkord des Adagio-Anfangs, dem Fortissimo-Schluß des ersten Satzes auf **b**, gegenüber stand. Jetzt konnte Beethoven sich bestimmt fühlen, eine augenfälligere tonale Verbindung zweier, scheinbar, tonal getrennter Sätze, vorzunehmen. Wie oberflächlich Ries urtheilte, gehe aus seinem Referate hervor. Eine künstlerisch sehr auffallende Sache trug sich mit 106 zu; sagt er S. 107. Als der Stich (in London) beendet war, und ich täglich auf einen Brief wartete, der den Tag der Herausgabe bestimmen sollte, erhielt ich zwar diesen, allein mit der auffallenden Weisung: Setzen Sie zu Anfang des Adagio noch diese 2 Noten als ersten Takt hinzu (das sind nicht die Worte Beethovens, siehe oben). Ich gestehe daß sich mir unwillkürlich die Idee aufdrang: sollte es wirklich bei meinem lieben (!) alten (!) Lehrer etwas spucken? Ein Gerücht (!) welches mehrmals verbreitet war (so musik-dumm war man damals!)

Zwei Noten zu einem so großen, durch und durch gearbeiteten, schon ein halbes Jahr (Oktober 1818) vollendeten Werke, nachzuschicken. Allein wie stieg mein Erstaunen bei der Wirkung dieser 2 Noten. Nie können ähnlich effektvolle, gewichtige Noten einem schon vollendeten Stück zugesetzt werden, selbst dann nicht, wenn man es beim Anfange der Komposition schon beabsichtigte. Ich rathe (!) jedem Kunstliebenden den Anfang dieses Adagio zuerst ohne (!) und nachher mit diesen 2 Noten zu versuchen, und es ist kein Zweifel, daß er meine Ansicht (über die Wirkung oder Unstatthaftigkeit der 2 Noten in thesi?) theilen wird. — So dachte der hinter dem richtigen Verständniß so weit zurückgebliebene, unkritische Beethoven-Procop Ries!

B. Konstruktion des Adagio (Sonatenform).

a. Motiv-Gruppe 1.–26. Takt. Verminderter Septimenakkord auf cis, nachdem so eben Cis Dur angeschlagen worden. Auflösung in einer Stimme seraphischer Verzückung (G Dur 14. Takt). Offene Himmel. Patent coela! — Nie erlebt.

b. Recitativ-Episode, 27.—44. Takt, con grand espressione. Modulation von Fis Moll zum Gegenmotiv in D Dur (d Unterterz von fis). Kirchenpassionstyl.

c. Gegenmotiv in 2 Noten (d, a in der rechten, in den Baß eintretenden Hand, a tempo 45.–58. Takt, D Dur). Notation von 3 Vierteln (50. Takt) d. h. eines dreigliedrigen Rhythmus in einem zweigliedrigen ($^6/_8$) zum

Zweck der Wirkung dieser Werthe als Pfundnoten. Das Gegenmotiv 4 Oktaven höher. Der Gegensatz, gangartig geworden, geht durch den Septimenakkord auf aïs, vor D Dur nach H Dur (61. Takt) und nach D Dur zurück, in welchem Tone Himmelsstimmen im Chor (64. Takt) gehört werden, die, kaum erklungen, den modulatorischen Konvulsionen des Mittelsatzes, dem Höhepunkt der Vorstellung, erliegen.

d. Mittelsatz, 69.—87. Takt, D Dur; tritt mit den Unisonen aus dem 1. Takt des Adagio ein, welche hier fis und a heißen.

e. Rückkehr, 88.—112. Takt. Variationenartige Figuration der Oberstimme (32 Theile). Genau die 20 ersten Takte des Anfangs ohne den ersten, der als Introduktion wegfallen mußte, gerade wie bei der Reprise des 1. Theils des 1. Satzes in der Eroica, die Es Dur Akkorde zu Anfang (Introduktion) wegfallen. Vergl. das Adagio in op. 125, 127. Anders im 1. Satz des E Moll-Quartetts op. 59.

f. Wiederholung der Recitativ-Episode (siehe oben) 112. bis 129. Takt, con grand espressione. Modulation von D Dur nach Fis Dur. Der kirchlich-dramatische Ausdruck dieses Zwischensatzes, tonal gesteigert (Fis Dur).

g. Gegenmotiv in der Durtonart der Tonika (Fis Dur), 129.—152. Takt. Der ganze Gegensatz in Fis Dur. Der früheren Modulation von D Dur nach H Dur entspricht die von Fis Dur nach Dis Dur (145. Takt, Dis Dur wie Es Dur geschrieben).

h. Anhang. 153.—186. Takt. Tritt mit den Unisonen

aus dem 1. Takt des Adagio ein, welche hier h, d heißen. Modulirt das Gegenmotiv in G Dur, als Erinnerung an die Bedeutung dieser Tonalität im Satz. Der verminderte Septimenakkord auf his (32 Theil-Sextolen, mit Wechseln der Finger auf stummen [synkopirten] fis, Oberstimme, vergl. op. 110), führt auf die gekürzte Motiv-Gruppe im Hauptton. Ein Chor Himmelsstimmen zum Schluß (6. und 7. Takt vor Ende). Harfengriffe auf dem arpeggirten Akkord von Fis Dur. „Der Himmel schließt sich." — Der Adagio-Satz macht gleichsam eine Kirchen-Sonate extatischen Styls für sich aus. Siehe solche gewaltige Separat-Sätze in der D Messe, op. 123.

4. Satz, Largo $^4/_4$, Vorzeichnung: ein b. Ein körperlos, als Musikgeist flammender Phantasus. Kadenzartig zittert ein Ton (f) durch 4 Oktaven. Ist er f, ist er eïs? Mit Séroff erkennen wir eïs, Leitton von fis, weil nach den Akkorden des (cis) Dur, (Dominante von Ges (Fis) Dur und B Moll, der Satz in Ges (Fis) Dur Anker geworfen hat.

Das Adagio schloß in Fis Dur; dieses beispiellose Fugen-Portal gravitirt in maskirter Fis-Dur-Fortsetzung, zur großen Fuge, dem Centralkörper der Konstellation. Man kann die Unisone f zu Anfang, auch als die Dominante der Tonalität der Fuge (B Dur) verstehen, auf die Alles hindrängt. Nach der Interpretationsregel, das Tiefe tiefer zu verstehen, wäre indeß diese Ansicht die geringere. **Merses profundo pulcrior evenit.** Die Harfenströme zauberischer Klangschönheit (in 32 Theilen, **un poco piu vivace**) hätten sich nicht

in der Vorzeichnung von H Dur ergossen, wenn der Komponist nicht Fis Dur in Ges Dur gemeint hätte, wo denn die Unisone f zu Anfang, von selbst zum Leitton eïs wird. Es verhält sich damit wie mit dem 1. Takt im Adagio. Wir haben die Tonalität des Adagio noch nicht verlassen (eïs) und doch schon die Tonalität des letzten Satzes betreten (eïs als f, Dominante in B Dur, gedacht).

Allegro 4/4 Gis Moll. Springt vor lauter Fugenungeduld. als Fugato in das Largo, stockt aber eben so schnell, und soll nur alle unerschöpften Mittel andeuten, wie denn das Ende eines Satzes der 3. Periode, nur immer ein provisorisches Ende in der Unendlichkeit der Vorstellungen unseres Dichters ist!

Eine Trillerkadenz (A Dur) führt an ein rhythmisches Klangspiel, gesteigert zu einer immer höher hinanwachsenden Arpeggienbatterie *). Ein Sankt-Veits-Tanz (Prestissimo) mündet in die Trillerkette des **Allegro risoluto** (3/4 B Dur) auf dessen 6. Takt die großartigste, bedeutsamste, schwierigste Klavierfuge die man überhaupt besitzt, auf einem, durch die Triller vorbereiteten, Trillerthema hereinbricht. Der Kulminationspunkt des großen Ganzen; die in der beseeltesten Form, versöhnten Wirren des Lebenskampfes 385 Takte eines von der Musik nie erlebten Fugenrausches. Das beispiellose Gewebe gesättigster Polyphonie, ist einem musikalischen

*) Die Fortes konnte Beethoven Niemand stark genug nehmen. Brechen muß es, pflegte er zu sagen. Mittheilung von K. Holz.

Alp zu vergleichen; vom Thema, das im Dezimensprunge einem Triller auf dem Nacken sitzt, bis auf die komplicirtesten Verbindungen; von den in allen Richtungen, im Geist des Themas, schwärmenden Trillern, die zu einem Trillerbachanal ausströmen, bis zum letzten, auf den schlechten (5.) Takttheil fallenden Schlag, der nicht die Fuge, der die Weltgeschichte, in B Dur zu schließen scheint.

Beethoven nennt die dreistimmige Fuge (Baß, Alt, Tenor) eine theilweise freie (fuga a tre voci con alcune licenze). Seinen Zwecken der Fusion aller Style im strengen, war durch freie Intervalle gedient. Der Führer springt in der Dezime auf den Triller (linke Hand, f Achtel a halbe Note 6. Takt) der Gefährte (Tenor) in der Undezime, nicht, wie strenger Styl gefordert hätte, in der Dezime (f Achtel e halbe Note 16 Takte) die 3. Stimme setzt regelmäßig ein (f Achtel a halbe Note 25. Takt).

Der Riesenfuge in ihre Labyrinthe folgen, wäre die Aufgabe einer Monographie, die damit die Geschichte des Fugenstyls überhaupt schriebe. Der Gesichtspunkt der Beurtheilung ist hier ein so wesentlich neuer, ein so viel umfassender, daß die Heroen des vorbeethovenschen Begriffs der Form, keinen Maaßstab abgeben. Das Vorurtheil, Beethoven sei nicht der Mann der Fuge, verliert sich mit jedem Tage. In der 3. Periode gilt recht der Ausspruch Göthe's: „Wir haben eigentlich nur Augen und Ohren für das, was wir kennen." Wie wenig kennt man verhältnißweise, wie wenig will man die von allem musikalisch Gewohnten, abweichenden Werke

der 3. Periode, und unter diesen, die abweichendsten, zu denen diese Fuge gehört, kennen lernen! — Es wird auch damit anders werden.

4. Die Ausführung.

Die Zeitgenossen: Bodley in Wien, Ries in London (**Mortier de Fontaine** l. c.), gaben jede klaviermäßige Ausführung auf. Die englische Pianistin Potter versuchte sich ohne Erfolg in der Sonate, zur Zeit ihres Erscheinens in London (März 1819). Als erster Interpret in öffentlichem Vortrag in Deutschland (1843) später in Rußland (1853) hat **Mortier de Fontaine** in der Geschichte von **op.** 106 Platz gegriffen. Nach seinem Vorgang haben Klara Wieck und die Engländerin Arabella Goddard **op.** 106 öffentlich hören lassen, letztere (jetzt Madame Davison) als englisches Zerrbild. Als vor Allem persönlicher Ausdruck, ist **op.** 106 keines Arrangements fähig. Diese Ausführung ist heroische Einzelthat. Einer solcher am nächsten, mit dem Vortheil der Verstärkung und Vertheilung der maaßlosen Schwierigkeiten auf zwei Spieler, steht ein Zweiflügelspiel, bei dem die Ausführenden zu einer Person verschmelzen können, wie nicht in vierhändigem, schon räumlich, beschränktem Vortrage.

Unvergleichlich ist Franz Liszt im Werk, namentlich in der Fuge, dieser bis jetzt dem Klavier höchstgestellten Aufgabe. Séroff schreibt: „Liszt giebt die Sonate wie sie Beethoven schuf. Seine Ausführung ist einer Schöpfung gleichstehend, die alle existirenden Sonaten erdrückt. Mit

welchen Worten, so kolossale Ideen, so kolossale Ausdrücke, wiedergeben! — Liszt sang im Adagio, wie durch eine himmlische Erscheinung verklärt; als Augenzeuge von Geheimnissen einer hinter dem Grabe liegenden Welt. Selbst tief bewegt, rührte er zu Thränen. Um den Preis eines solchen Augenblicks, würde man den Weg von St. Petersburg nach Weimar zu Fuß zurücklegen! Der Fuge, diesem furchtbaren Stimmengewühl, ging in einem kaum glaublichen Tempo, auch nicht die kleinste Note verloren, und die Triller am Schluß, machte Liszt in Oktaven (aus dem Russischen des St. Petersburger Boten für Musik und Theater 1858 Nr. 36).

Alle musikalischen Blätter der Zeit schweigen über op. 106 und wir glauben, daß das Werk noch nie einer Analyse unterzogen worden. Marx (Beethoven Bd. 2, S. 211) spricht von op. 106 in wenigen Zeilen. Von der Fuge schreibt er früher höchst bedeutsam (K. Lehre Bd. 3, S. 47). Erwägt man die Macht der vorhergehenden Sätze, namentlich des ersten, den Reichthum und die Tiefe des Inhalts, in dem gleichsam Alles, was Melodie, Rhythmus, Modulation vermögen, erschöpft ist: so müßte man, ehe man noch das Finale erblickt hätte, voraussagen, daß nur die mächtigste, durch und durch beseelte Form, die Fuge, einen würdigen und befriedigenden Schluß gewähren kann. Diese Anschauung ist offenbar auch Beethovens Bestimmungsgrund gewesen, er rollt seine Fuge durch 12 Seiten mächtig fort und geht auch hier nicht bloß dem Umfange nach, sondern in der Macht der Intention, dies jedenfalls, wenn auch vielleicht nicht durchaus im Ge-

lingen, über die bisherigen Grenzen hinaus. Schon in der gewaltig alle Tonregionen aufregenden Einleitung, dann im Thema, deutet sich Maaß und Charakter des Ganzen an, das durch die Kraft und Vertiefung des schaffenden Genius, eine der größten Konzeptionen in unserer Kunstwelt hat werden sollen. Die geistige Macht ist in diesem Kunstwerk zu hoch und herrschend, als das, wie uns wenigstens scheint, irgend ein Instrument und irgend ein Spieler, ihr vollkommenes Organ sein könnte. Allein sogleich muß man anerkennen, daß vor irgend einem Instrument oder Verein von Instrumenten, dann doch nur das Pianoforte das geeignetste sein und dieser Inhalt nicht füglich anders und besser, dem Instrumente angeeignet werden konnte, als wie hier geschehen. Dies spricht sich in dem Spielreichthum, man möchte sagen, Tonsturm aus, der bald leiser bald gewaltiger durch das Ganze dahinbrauset und dem die freieste und weiteste Modulation, schon vorbedeutet in der Einleitung, angemessene Räume bietet. Diese Bewegung ist aber weniger eine äußerlich dahinströmende und damit glänzende Tonmassen entfaltende, sie ist vielmehr, wie schon der Anhang zum Thema andeutet, der Ausdruck des innerlichst erregten, unruhig hin- und herwogenden Gemüths, gefärbt, gemildert gehalten von gewissen elegischen Anklängen, die durch die ganze Sonate, selbst durch den so kühn und stark und hochgesinnten 1. Satz herdurchklingen, in dem wundertiefen Adagio ihren vollsten und innigsten Ausdruck finden und mitten in der Fuge einen dieser formell ganz fremden, aber im Gang der Empfindung durchaus nothwendigen, im Lauf des Ganzen höchst wohlthuen-

den Satz hervorrufen. Marx meint hier den durch die himmlischen Auen, wie Virgil und Dante im Paradise des letzteren wandelnden Satz in D Dur. **sempre dolce cantabile,** und das demselben voraufgehende **cantabile,** mit andern Worten, die Beethovensche Fugen-Episode, uns das Symbol und Wahrzeichen seines in der 3. Periode neu geschaffenen Fugenstyls überhaupt. —

* *
*

Op. 107. 10 varriirte Themas für das Pianoforte allein oder mit beliebiger Begleitung einer Flöte oder Violine. Simrock, 4 Ausgaben. Der Titel ist französisch: **Dix thêmes russes, écossais et tyroliens, variés pour le Piano avec accomp. d'une flûte ou d'un Violon ad libitum. Livr. 1—5.** — Diese Variationenreihen, bei denen man nicht an den Veränderungsstyl der 3. Periode zu denken hat, entstanden in frühester Zeit und wurden so viel später, auf Veranlassung eines Musikfreundes in Edinburg gestochen und zwar zuerst in Edinburg, wo sie 1821 erschienen. Diese schottländische, seltene Ausgabe ist voller Fehler.

A. M. Z. 1821, S. 567. Variationen, die beinahe so aussehen, wie die, die man Schülern vorlegt, welche eben erst die Elementarübungen überwunden haben, großentheils nur zweistimmig im gewöhnlichsten äußeren Zuschnitt, fast nichts von Exkursen, vom Wechsel der Formen, nirgends harmonische Fülle, oder gar etwas Bravourmäßiges in Figuren und Passa-

gen, hin und wieder sogar die Variation einstimmig fortgehend oder in bloße Akkorde aufgelöset. Vergl. op. 105.

* *
*

25 schottische Lieder für eine Singstimme mit Begleitung von Pianoforte, Violine und Violoncell obligat. Text englisch und deutsch. Schlesinger (Berlin). Vom Verleger dem Fürsten A. H. Radziwill gewidmet. 2 Ausgaben in 4 Lieferungen. Die 1. Lieferung der 1. Ausgabe (enthält Nr. 22 1—7 der zweiten) dreistimmig für Alt (oder Mezzo-Sopran) Tenor und Baß, mit willkührlicher Pianofortbegleitung von J. Becker (Schlesinger). Op. 108.

Schindler Biographie S. 100. Im Sommer 1815 beschäftigte sich Beethoven ausschließlich mit der Komposition oder Instrumentirung der „schottischen Lieder" für den Sammler von National-Gesängen Thompson aus Edinburg, der ihm ein bedeutendes (?) Honorar dafür bezahlte. Wie viele solcher Lieder Beethoven bearbeitet, war mir nicht möglich genau aufzufinden, ich glaube aber, daß bei weitem nicht alle gedruckt sind. Siehe den Buchstaben t, 4. Abtheilung.

A. M. Z. 1825, S. 866. Es verhält sich wohl mit diesen Liedern wie mit denen die von Haydn, englisch in London, in 2 starken Foliobänden erschienen, englisch und deutsch in Leipzig. Der englische Verleger hatte die Gedichte und Melodien, wie sie im Munde des Volkes sind, aufzeichnen lassen und Haydn übergeben, daß er sie, so viel wie möglich ohne Abänderung, mit unserer jetzigen Harmonie in Verbin-

dung brächte und, dieser gemäß, eine obligate Begleitung ausarbeitete. Es geschah in Haydn's letzten Jahren und Neukomm, der damals bei ihm lebte, soll die meisten ausgearbeitet haben. Die Melodien sind eine wahre Fundgrube, die Begleitung voll des tiefsinnigen, tiefempfundenen Wesens des Meisters. Oft wahrhaft bewundernswerth, besonders was er in den Vor- oder Nachspielen aus irgend etwas, was die Melodie bot, aufzubauen gewußt hat. — A M. Z. 1828, S. 283. Es durchfliegt die Lieder ein ganz eigenthümlicher Geist. Wer Beethovens innerstes Wesen von allen Seiten her kennen lernen will, darf sie nicht übersehen. Auch sie bezeugen, wie der Meister los und frei von Hergebrachtem, von aller Anschließung an eine Zeit oder ein Volk in sich selbst seine Welt schuf und zum Leben brachte.

* *
*

Op. 109. Sonate für das Pianoforte, ohne den Zusatz „große.“ Dem Fräulein Maximiliane Brentano gewidmet (der Titel ist deutsch) E Dur (Schlesinger in Berlin) 30. Solosonate. 12 Ausgaben. Geschrieben im Winter von 1821 auf 1822 (Schindler Biographie S. 111). Erschien 1822. Das einzige Arrangement ist vom Fürsten Kastriot Skanderbeg (Manuskript, Rußland) für Pianoforte, 2 Violinen, Alt und Violoncell. Eine Ausgabe, vor der man nicht genug warnen kann, ist die in Kinderfreund-Format von **Fétis père** (**bibliothèque classique des Pianistes, Paris chez Schonenberger**) mit absurden Verbesserungen Beethovens durch **Fétis père**, im

9. Takt vor Schluß des **Prestissimo**, wo das **e** in der Oberstimme von **Fétis père** ist; in der 5. (fugirten) Variation, wo die Mittelstimme: **e** halbe Note, **h**, **dis** Viertel, abermals **Fétis père** zum Vater hat, was angezeigt werden sollen.

H. Hans von Bronsart, dem Vertreter des Gedichts in der Oeffentlichkeit.

Es ist keine leichte Aufgabe in dieser wie aus unbekannten Blumenkelchen duftenden Sonatendichtung, die Staubfäden zu zählen, Familie und Geschlecht zu bestimmen. Das Werk beginnt in einem auf einer und derselben Figur, in nachschlagenden Noten, konstruirten **Vivace** ($^2/_4$ E Dur) das nach 8 Takten von einer breitfluthenden, auf dem verminderten Septimenakkord auf **his** eintretenden, über Cis Moll nach H Dur modulirenden Adagio-Periode $^3/_4$ (5 Takte und Kadenz) rezitativisch unterbrochen wird. Diese Adagio-Periode, welche wir das „Recitativ" nennen wollen, sei uns der Schlüssel des Ganzen in Form und Gehalt.

Nach der Unterbrechung des **Vivace** durch das Rezitativ, setzt ersteres auf der Dominante (H Dur) des Haupttons, das Fangspiel in nachschlagenden Noten fort, und wird nach 40 Takten von demselben, hier auf dem verminderten Septimenakkord auf **eis** eintretenden, über Fis Moll nach E Dur modulirenden Rezitativ (7 Takte und Kadenz) unterbrochen. Das **Vivace** flattert noch 34 Takte fort, bis an den wie von entferntem Hörnerton nachgerufenen Akkord von E Dur (Fermate). In diesem seinem letzten Aufschwunge, hat das **Vivace** zum ersten Mal Viertel-Werthe auf seine

Schmetterlingsflügel geladen, auf denen bisher nur Achtel und Sechzehntheile lagerten. Es geschieht dies in einer nach dem Rezitativ nachdenklich gestimmten Episode (einem kleinen Chor) mit dem Kuß auf ais in dem Dezimengriff der rechten Hand (16. Takt vor Schluß des Prestissimo). Der dem letzten Flügelschlag des Vivace im hohen Register nachschallende, waldfrische E Dur=Akkord, ist, was wir nicht übersehen (siehe op. 102. Nr. 1) mit einer Satz=Fermate bezeichnet, der, von den widersprechendsten Gefühlen bestürmt, die Strömung eines unaufhaltsamen Prestissimo entstürzt ($^6/_8$ E Moll 77 Takte, keine Reprise). Ein Andante mit Variationen schließt.

Es entsteht hier die für das Verständniß des Gehalts wichtige Frage: ist das Vivace ein erster, das Prestissimo ein zweiter, die Andante mit Variationen, ein dritter Satz?

Wir antworten: die Sonate hat einen Satz in mehren Bewegungen (vergl. op. 102. Nr. 1) eine und dieselbe im Rezitativ (Adagio=Periode) aufgestellte, vom Vivace neckend umspielte, im Prestissimo verblutete, in dem Variationensatze selig gewordene Idee, und diese Einheit im Gehalt, ist durch die Einheit in der Satzbildung ausgedrückt, wie sich aus Folgendem ergiebt.

Das Vivace verbreitet sich präludienartig über eine und dieselbe Tonfigur (eine bloße Akkordbrechung) ohne eine Form anzunehmen, es ist somit keine für sich geltende Idee, gleichsam geschlechtlos. Keine Spur der Sonaten=, Rondo= oder Variationenform. Als bloßes Vorspiel, stände das Vivace

aber in keinem Verhältniß zum **Prestissimo** in der Sonatenform, von demselben beiläufigen Umfange; das Rezitativ vollends, wäre in einem Vorspiele unmotivirt, gleichsam ein Vorspiel im Vorspiele. Es muß folglich damit eine andere Bewandniß haben. Daß das **Vivace** nicht spezifisch und für sich, in Betracht kommen soll, gleichsam nur die Atmosphäre ausmacht, in welcher die Idee lebt, das sagt uns Beethoven, indem er das kaum aufgeflogene **Vivace**-Sätzchen zweimal durch das Rezitativ unterbricht, welches letztere den Zustand der unbefriedigten Brust ausströmt. Die Aenderung im Rhythmus ($^3/_4$ statt $^2/_4$) im Tempo (**Adagio** statt **Vivace**) im Ausdruck (sehnsüchtig statt heiter spielend) der wichtige Umstand, daß das **Vivace** nirgends den Charakter eines Mittelsatzes annimmt, (die luftige Durchsichtigkeit desselben schloß ohnehin eine Verdichtung zu thematischer Durchführung aus) diese Momente zusammen genommen, erlauben nicht, das Rezitativ als Gegensatz (Gegenmotiv) im **Vivace**, aus dem einzigen Grunde anzusehen, daß das Rezitativ das erste Mal nach H Dur (Dominante des Hauptlons) das zweite Mal nach E Dur (Tonika) modulirt, wie das im modulatorischen Verhältniß von Gegenmotiv zu Motiv (nicht ohne Ausnahmen bei Beethoven, **op.** 29. 31. Nr. 2) der Fall zu sein pflegt. Mit einer Beethovenschen Satzbildung, die dermaßen den Schwerpunkt ihrer Idee in das Gegenmotiv (Rezitativ) legt, daß für das Motiv (**Vivace**) so zu sagen, nichts nachbleibt, muß es sich nothwendig anders verhalten. Es wird da dem tief rationellen Geist unseres großen Tondichters entsprechender

sein, in dem Rezitativ das Motiv der ganzen Dichtung, im Sinne der Idee, des Gehalts, mit einem Wort, das geistige Motiv zu erkennen.

Das Vivace ist dem Dichter Dekoration; das Süjet seines Stückes giebt er im Rezitativ, die Handlung im Prestissimo und dramatisirten Variationensatze, eine Ansicht, die bei vorurtheilsfreier Betrachtung, nichts Auffallendes hat. Man wird zugeben, daß der Ausdruck im Rezitativ den Stimmungen ungestillter Sehnsucht im Prestissimo, verwandt ist. Kam aber das Rezitativ nur so eben zu Wort, blieb das Vivace eben so unselbstständig; so können beide erst mit dem sie verdichtenden Prestissimo, überhaupt für einen Satz, für etwas Selbstständiges gelten.

Der Zusammenhang von Recitativ und Prestissimo besteht psychisch, nicht thematisch. Der Nachweis eines thematischen Zusammenhanges des Variationensatzes mit Vivace und Prestissimo wird aber den Zusammenhang aller Bewegungen außer Zweifel setzen.

Das Motiv der Andante mit Variationen singt in die Seele, ist seinem unnachahmlich tröstenden Ausdruck nach die Verklärung des vom Recitativ und Prestissimo ausgestürmten Leides. Dieses Motiv hat die Eigenthümlichkeit, in der Oberstimme um eine Terz zu fallen, im Baß um eine konvergirende Terz zu steigen (1. Takt gis, e Oberst. e, gis Baß). Dieses Terz-Intervall, das die Variationen zu einem Motiv für sich erheben, das den harmonischen Kern des Andante ausmacht, spielt bereits im Vivace die Rolle

eines Motivs. Das Vivace beginnt mit gis, h, verwendet aber auch dieses Terz-Intervall in den Noten, in denen es in der Andante erscheint, wie e, gis (1. Takt der Andante, Baß) e, gis 2 Takt des Vivace; gis, e (1. Takt der Andante, Oberst.) gis, eis in der zu Viertelwerthen verdichteten Episode im Vivace, welche letztere, was gleichfalls für den Zusammenhang aller Bewegungen zu einem und demselben Kettensatze spricht, dem choralartigen Ausdruck der Andante genähert ist.

Auf dem Terz-Intervall, wie es die Andante charakterisirt, beruht das Motiv des Prestissimo (g, e 1. Takt Oberst. h, g, 2. Takt c, a, 3. Takt), weshalb, da dasselbe ganz in Beethovens versteckter, Alles vergeistigender Weise intervall-thematisch mit dem Ganzen der Vorstellung zusammenhängt, das Prestissimo nicht mit einem Theil, dem Recitativ (einer bloßen Andeutung der Seelenstimmung), thematisch verbunden zu sein brauchte, an der psychischen Konnexität genug hatte. Man findet früh in Beethoven eine diese unsere Ansicht unterstützende Analogie. Die 4 Sätze der C Dur-Sonate op. 2 beruhen auf einem und demselben intervallischen Motiv, das sich zu höchster Mannigfaltigkeit entfaltet, und in einem und demselben Sekundenschritt besteht (1. Satz 1. Takt e, d, e; f, e Oberstimme der Terzengruppe; 2. Satz 1. Takt gis, fis, gis, a Oberstimme; 3. Satz Auftakt g, fis, g, a, g; 4. Satz 1. Takt c, h, c, d, Oberstimme). Das intervallische Motiv, mit dem die D Moll-Sonate op. 31 beginnt (a, cis, e, a Oberst.) liegt gleich-

falls allen 3 Sätzen der Sonate zum Grunde (Ad. 1 und 2. Takt Oberst. b; d, f, b; 3. Satz a, cis, e wird vom 4. Takt an konstant). Solche tiefe Zusammenhänge gingen Beethoven immer durch den Sinn. In der 3. Periode sind sie Kern der Vorstellung. Das die Terz in der Andante op. 109 (gis, e) eine große, die Terzen im **Prestissimo** (g, e; c, a) kleine sind, macht keinen Unterschied. Das Thematische liegt nicht in der Identität, sondern in dem durch die Terz in op. 109 charakterisirten Intervall.

Hiermit ist der Zusammenhang sämmtlicher Bewegungen in op. 109, die gehaltliche Vervollständigung der einen durch die anderen nachgewiesen, das Ende (der Variationensatz) dem Anfang (**Vivace**) verknüpft. Die durch die verschiedenen Bewegungen nur maskirte, satzliche Einheit ist auch noch der Ausdruck der gehaltlichen Einheit des Tongedichtes überhaupt. Vergl. op. 102 Nr. 1 und das Cis Moll-Quartett op. 131.

Rechtfertigen wir unsere Ansicht im Einzelnen.

Als bloße Andeutungen für Dekoration und Sujet der Handlung haben das **Vivace** und Recitativ keine für sich geltende Form, die Handlung des Gedichts hingegen ist sich einer solchen bewußt. Die $^6/_8$-Bewegung des **Prestissimo**, welcher man, in Bezug auf die Stellung im Ganzen, die $^6/_8$-Bewegung des Cis Moll-Quartetts an die Seite stellen kann, hat wie die $^6/_8$-Bewegung im Quartett die bedeutsam gekürzte Sonatenform, der man in op. 101, 102, 110

begegnet, mit andern Worten den außerordentlichsten Ideenreichthum in kleinster Räumlichkeit.

Konstruktion des Prestissimo. $^6/_8$ E Moll. Motiv-Gruppe 1.–32. Takt. Der wie ein Sonnenblick wirkende Melodiegedanke, schon in der Uebergangsgruppe zum Gegensatze 25. bis 32. Takt, was neu ist. Gegensatz (a tempo 33.–65. Takt) H Moll, Molltonart der Dominante des Haupttons (wie sie Beethoven nur bei stärksten Seelenverfinsterungen anwendet). Dem Motiv so sehr genähert, daß kein eigentliches Gegenmotiv vorliegt (e, fis, g, fis Oberstimme 34. Takt und dieselbe Figur zu Anfang, im 3. Takt des Satzes e, fis, g, fis). Mittelsatz 66.—104. Takt eine reizende kleine Phantasie, die von dem nach H Moll versetzten Motiv auffliegt, um sich in Traumregionen zu ergehen. Das Terzintervall ist dabei der Kompaß der thematischen Durchführung (g, e Mittelstimme 72. Takt; cis, ais Oberstimme 74. Takt; c, a Mittelstimme 76. Takt; fis, dis Oberstimme 78. Takt; f, d Mittelstimme 80. Takt; f, d Oberstimme 82. Takt; as, f Mittelstimme 84. Takt in der Vergrößerung, Viertel, nicht Achtel, wie im Motiv). Schluß des Mittelsatzes in Fis Dur und, um die im 4. Takt der Rückkehr (wie im 4. zu Anfang) vorkommende Dominante (H im Baß) bei so gekürzter Satzbildung nicht zweimal zu brauchen, in genialer, im zerrissenen Ausdrucke des Satzes wirkender Ellipse, die unvorbereitet eintretende Rückkehr in der Tonika (E Moll 105.—136. Takt). Der im ersten (ideellen) Theile in E Moll erschienene flüchtige Melodiegedanke in E Dur erfrischt. Gegensatz in der Tonika

137.—169. Takt. Anhang 170.—177. Takt; eine Folge wilder Mollakkorde, auf die am wohlthuendsten, ohne längere Unterbrechung als etwa 2 Takte Pause im Tempo des Prestissimo, der Trost-Hymnus (die veränderte Andante) einsetzt.

Andante molto cantabile ed espressivo mit der deutschen Bezeichnung: Gesangvoll mit innigster Empfindung $^3/_4$ 2 Theile zu 8 Takten mit Reprisen. Unausſprechlich schönes Thema mit 6 ausnahmsweise angezeigten Veränderungen (wie nicht in op. 111, in den Quartetten op. 127, 131, 132).

Die Beantwortung der Frage: worin unterscheidet sich die Variationenform der dritten von der in der ersten und 2. Periode? geben wir bei op. 111, op. 120 den vollständigsten Ausdrücken dieses bedeutsamsten Begriffes in Beethoven. Hier die Bemerkung, daß die höhere Variationenform der 3. Periode, die wir kurz die psychische Variation nennen wollen, gleichsam den Integraltheilen einer neuen Satzbildung zu vergleichen ist, in der eine Variation sich zu der andern wie Motiv, Gegenmotiv, Mittelsatz, Rückkehr, Anhang in der Sonatenform, verhält, alle zusammen, eine einheitliche Form unendlicher Ergiebigkeit für den Gehalt bilden, eine Kette von Vorstellungen in der Einheit der Grundidee. Nicht wie in den Variationen-Reihen anderer Komponisten und noch in der Mehrzahl der Beethovenschen 1. und 2. Periode, kann etwa in op. 109 auch nur eine Variation weggelassen werden, ohne daß eine organische Störung sich bemerklich machte, der Faden des Gehalts zerrissen wäre. Die ganze Reihe, deren Einzelmomente wesentlich (satzlich) in einander greifen, macht

die höhere Form aus, auf welche der gewöhnliche Begriff der Variation nicht mehr paßt (vergl. op. 120, 131).

1. Variation. Mild strahlend geht aus dem Thema das Bild hervor, das die Sehnsucht im Rezitativ, im Prestissimo verfolgt hatte. Gegen den Geist versündigte sich der Pianist, der dieses weiblichen Elements über dem, von einem Viertel zu einer halben Note gesteigerten Werthe der ersten Note, vergäße, dies hervortreten ließe. Man muß glauben können, das Thema noch nicht verlassen zu haben. Die Ton-Erscheinung sei noch zagender weiblich als im Thema, wie von einem Dämmerschein umflogen. So giebt Herr von Bronsart die erste Veränderung; ein Sopran-Solo.

2. Variation. Dem Antheil des Vivace am Ganzen der Vorstellung, gilt die in beiden Händen nachschlagende Figuration in emsig thätigen Sechzehntheilen (32 ausgeschriebene Takte, nicht mehr acht in 2 Theilen mit Reprisen). Nennen wir es eine Doppel-Variation. Vom 9.—16. Takt ist nämlich das Terzintervall des Themas Motiv (gis, e Oberstimme 9. Takt) wobei die letzte Note (e) im Trillernachschlag, auf das Bedeutsamste als halbe Note für den nächst folgenden Takt liegen bleibt (a, fis Achtel, e halbe Note 10. Takt h, gis Achtel, fis halbe Note 11. Takt cis, a Achtel, gis halbe Note 12. Takt). Und so fort für den doppelt veränderten 2. Theil des Themas 25.—32. Takt wo nach der uns treu-herzig ernst anblickenden Subdominante (d, der Satz neigt nach A Dur) das Terz-Intervall abermals das abstrakte Motiv abgiebt (h, gis Oberstimme 26. Takt cis, a 27. Takt gis,

e 28. Takt). Es wird dem Terz-Intervall damit eine so übergewichtliche Bedeutung gegeben, daß man weiter gehen und sagen darf: die Sonate habe das Intervall einer Terz zum Motiv, sei eine Variation (im palingenetischen Sinne der 3. Periode) dieses Intervalls, aus dem sich, als dem tongesättigtsten, die wunderbaren Klangschönheiten von op. 109 erklären, welche das Werk in dieser Beziehung, an die Spitze der pompejanischen Gruppe stellen (op. 101, 109, 110).

3. Variation. Hüpft dem Ausführenden, auf dem Terzintervall in der Verminderung, (Achtel, statt Viertel, Oberstimme) aus den Händen ($^2/_4$ e, gis 1. Takt h, dis 2. Takt u. s. w.). Eine Doppel-Variation im doppelten Kontrapunkt (die Oberstimme e, gis vom 5. Takt an im Baß (umgekehrt) der 1. Theil des Themas vom 9.—16. Takt, der 2. Theil vom 17. Takt an, doppelt im doppelten Kontrapunkt verändert).

4. Variation. $^9/_8$ **Un poco meno Andante cio e un poco piu Adagio come il tema**, deutsch bezeichnet: etwas langsamer als das Thema. Dies ist dahin zu verstehen, daß die Gruppe von 6 Sechzehntheilen im $^9/_8$ Takt, langsamer als ein Viertel im Thema verlaufe, nicht auch in Styl und Charakter des choralartigen Themas, sondern allegromäßig, gewissermaßen ein **Allegretto cantabile**. Eine der liebreizendsten Erscheinungen der Gesammtliteratur. Die weiblich zagenden Achtelgruppen (17) ihre kanonischen Fortsetzungen (2. und folg. Takte) bilden ein Zwiegespräch (**Duettino**) mit den murmelnden Sechzehntheilströmungen. Sänger des Hains zu

kräuselnden Wellen, in der sprechend malerischen Tongruppe der **seconda volta** des 1. und 2. Theils (**his, cis, d, cis, d** Echo: **h, his, cis, his, cis**). Mit höchster Zartheit den solchem Tonduft ungünstigen Metallsaiten des Klaviers, einzuhauchen:

O Stern und Blume, Geist und Kleid,
Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit.
Klemens Brentano.

Die schlängelnde Sechzehntheilfigur, entspricht in den drei ersten Noten (**h, dis, e** und Wiederholungen im Baß 3. 4. Takt) den Intervallen **fis, ais, h** im 4. Takt des Themas. Jener starren Viertel=Reihe im Thema (**fis, ais, h**) entschlüpft, in der doppelten Verminderung (Sechzehntheile) flüssig geworden, Diese schmeichelnde Strömung (**piace vole**) ein Vertreter des durch die psychische Variation dieser Periode ziehenden, namenlosen Sehnsuchtsgefühls.

5. Variation. **Fugato** mit dem Terzintervall in der Vergrößerung (halbe Noten statt Viertel) zum Motiv (**gis, e** halbe Noten, **h** Oberstimme). Doppelvariation (7.—8. Takt 1. Theil des Themas, 9.—16. Takt. Wiederholung zu einem neuen Kontrapunkt; 17.—24. Takt 2. Theil des Themas, 25—32. Takt Wiederholung zu einem neuen Kontrapunkt, der wiederholt wird. 33.—40. Takt).

6. Variation. Kulminationspunkt der Sonatendichtung, in einem an rieselnden Trillerbächen angelegten polyphonen **crescendo**-Bau auf dem Thema.

Es brennt der Wald im hellen grünen Feuer
Und Geister in den Zweigen sich entzünden.
(Kaiser Oktavianus).

Abermalige Doppelvariation. Die in Ober- und Mittelstimmen (1.—4. Takt), dann in letzterem allein, lebenden und webenden Orgelpunkte auf den Dominanten der respektiven Harmonien, verbreiten einen unbeschreiblich mystischen Duft.*)

Konstruktion, 1.—4. Takt. Veränderung der 4 ersten Takte im Thema; 5.—8. Takt, abermalige Veränderung derselben; 9.—12. Takt, Veränderung des fünften bis achten Taktes im Thema (das Terzintervall **gis, e** Mittelstimme und **e, gis** Baß, zu den in 32 Theilen ausgeschriebenen Trillern). Man spiele sich diese in die unterste und mittlere Etage des Baues gelegten Werthe, allein, und sie werden sich vollends als die Träger des Themas herausstellen. 13.—16. Takt neue (doppelte) Veränderung des bereits in seinem fünften bis achten Takt veränderten Themas; 17.—24. Takt Berechnung der durch die Trillerketten angehäuften Lichtstrahlen in dem Fokus einer alle Stadien höchster Erregtheit durchströmenden Fantasie auf dem 2. Theil des Themas, dessen Dominanten-Harmonie, der als Orgelpunkt im Baß wirbelnde Triller auf **h**, vertritt. Das Ringen und Drängen nach der Erlösung macht sich dann in einer 32 Theil-Ueberschwemmung Luft,

*) In dem Skizzenbuche Beethovens der Gräflich Wielhorskischen musikalischen Bibliothek in St. Petersburg (siehe op. 55) schreibt Beethoven einmal piu voce, ein auf den polyphonen Styl der psychischen Variation der 3. Periode, anwendbarer Ausdruck.

welche in dem verminderten Septimenakkord auf eis losbricht. In dieser Harmonie unterbrach das 2. Recitativ den Flug des **Vivace** zu Anfang der Sonate, ein abermaliger Berührungspunkt aller Theile (Bewegungen) dieser einheitlichsten Solosonate.

Den 3 Oktaven höher verlegten Triller auf **h** (jetzt Orgelpunkt in der M i t t e) umsprühen in einer neuen (doppelten) Veränderung des 2. Theils des Themas, zündende Funken desselben in der Oberstimme, während die in den Satz hereingebrochenen 32=Theil=Wogen, zu den Bässen hinabgeführt werden. Der 16 Takte wirbelnde Triller auf **h**, wird hierauf, und noch hinter den Grenzen des Themas, 3 Takte als o b e r e r Orgelpunkt fortgesetzt, zu dem die Themafunken **a, fis, dis,** aus dem dreimal, gleichsam als Echo, wiederholten letzten Takt im Thema, fortsprühen, die Wogen in den Bässen, sich aber legen (**dim. pp.**) worauf, wie ein Regenbogen, das Thema unverändert (verklärend) in den Seelensturm tritt, wie es das **Prestissimo**, damit aber die ganze Dichtung verklärt hatte, welche damit seraphisch verklingt. —

Alle Wünsche, alle Träume
Waren herrlich nun gestillt.
Das Verlangen war erfüllt,
Fröhlich rauschten grüne Bäume.

(Kaiser Oktavianus).

Archiv.

A. M. Z. 1824 S. 217. Der 1. Satz (vivace) hat etwas Rührendes, Besänftigendes. Der Charakter des eingeschobenen Adagio=

Satzes ist Schwermuth mit lichten Augenblicken und, man lasse das englische Wort passiren, einen whims (!). Das Prestissimo ist ein ganz vorzüglich gelungenes Stück (!). Das Element seines Kunstlebens ist Trotz und leidenschaftliche Hast. Der letzte Satz ist ein Andante, welches zum Theil ganz ausgezeichnet trefflich (!) variirt wird. Das Thema, ein sehr einfacher vierstimmiger Satz, wird verändert in Variation 1 durch eine höchst singbare überaus zarte und liebliche Melodie, in Variation 2 durch eine recht kapriziöse Brechung der thematischen Grundharmonieen, die zweimal gar erfreulich (!) durch eine Art Kettengang unterbrochen werden. Variation 3 kann man nicht genug loben (das Gelehrte wurde jederzeit von den Gelehrten verstanden, das Insekt klassifizirt, der Schmetterling übersehen). Während die Oberstimme aus dem Thema gleichsam einzelne Achtel heraussticht (sehr bezeichnend), rollt in entgegengesetzter Bewegung der Baß hinab. Sogleich wenden sich beide Stimmen; die Oberstimme eilt, den Baß genau imitirend, hinab, während dieser hinaufklettert. Variation 4 besteht aus einer schmeichelnden Figur im Zeitwerth von 3 Achteln, die imitirt wird, während bald darüber, bald darunter eine kleine Melodie von 6 Achtel-Geltung liegt (ist bei Gelegenheit dieser kleinen Zauberlegende, von Gelinek oder einem sonstigen Variationenschmied der Zeit, die Rede?). Die zweite Klausel verfolgt die Ideen nur da und dort (an besonders einladenden Stellen des von Quellen umrauschten Edens!). Variation 5 beginnt mit einem gewichtigen, von einem Contra-Subjekt begleiteten, fugenähnlichen Thema, dem Nachahmungen, Umkehrungen, Verwechselungen aller Stimmen und Steigerungen, zum Theil in ganz neuen (ja! ganz neuen) Modulationswendungen, folgen. Dieser kleine Satz mit seiner ernsten Physiognomie im sogenannten galanten (!) Styl, enthält so viel Beweise von des Meisters Kunstgewandheit, als manche seiner ausgeführten, strengen Fugen kaum aufzuweisen haben (das alte Vorurtheil gegen Beethovensche Fugen). Variation 6 beginnt mit dem einfachen Thema, dem eine Art Orgelpunkt (ja! eine Art) beigegeben ist. Mit der zweiten Klausel tritt ein Triller auf contra h, als wirklicher Orgelpunkt ein, über den die hier brauchbaren Har-

monien des Themas geschlungen sind. Der Vortrag ist sehr ermüdend und wir zweifeln, daß die Spieler einen verhältnißmäßigen Genuß haben werden (lies: die Ausführung bildet eine Spitze des geweihtesten Virtuosenthums, gewährt aber auch einen der höchsten Genüsse, deren man in der Musik theilhaftig werden kann. Herr von Bronsart ist der Mann dieser in der pompejanischen Gruppe (op. 101, 109, 110) schwierigsten Sonate, welche wir die Zaubergarten-Sonate nennen möchten).

Berliner A. M. Z. 1824 Nr. 5. Es ist nicht zu läugnen, daß Beethoven immer mehr in sich hinein tritt, sich mithin immermehr von der Außenwelt entfernt. Er schließt nur seine Subjektivität auf (in den Sonaten vielleicht am meisten in op. 109) und schreibt in seiner Begeisterung immer zu, ohne Rücksicht auf Andere. Der einzige Gegenstand, den er liebend umfängt, scheint die Natur zu sein, die ewig ist wie seine Arbeiten es sein werden. Gegenwärtige Sonate fängt präludirend an, wie man etwa erst die Harfe untersucht, ob sie auch stimmt. Ein Adagio mit einer edlen, schmerzlichen, aber doch einigen Trost findenden Melodie, unterbricht den Anfang, macht seltsame, beinahe konvulsivische Rückungen und spielt wieder in das erste Präludium hinüber, etwa als hätte dessen Figur dem Erfinder gefallen. Er führt sie interessant fort und greift das Thema das Adagio wieder auf, welches sich abermals tröstend in die Präludienform hinüberwiegt und damit sentimental schließt. Rezensent (wir erkennen Marx) gesteht, daß er in diesem ganzen ersten Satze keine leitende Idee gefunden hat, sie müßte denn darin bestehen, daß der erhabene Sänger sich durch Spiel, denn es giebt in diesem Satze ein sehr angenehmes (!) Klavierspiel, zerstreut (!), daß ihm aber das nicht recht gelingen wollte (Rezensent dachte eben nicht an den Zusammenhang aller Bewegungen des Sonatengedichts). Im ganzen Satze liegt etwas Verhaltenes und trotz der lieblichen Stellen etwas Unbefriedigendes. Jetzt aber stürzt die eigentliche Empfindung hervor. Ein Prestissimo strömt klar und deutlich eine höchst aufgeregte Leidenschaft aus. Es bildet mit dem letzten Satze die eigentliche (?) Sonate

und ist auch in der Sonatenform hingeworfen *). Schade, daß dieser herrliche Satz so kurz ist (er würde länger sich und seine Form aufgegeben haben). Der letzte Satz ist ein Andante in gleichsam antikem, edlem Styl, mit Variationen. Das Thema schließt nach dem trostlosen Zwischensatze einen versöhnten Himmel auf, und die erste Variation träumt in ungestörtem Frieden weiter fort. Die zweite ist rhapsodisch und frei gehalten, reich an vielen Schönheiten. Variation 3 kräftig und keck, durchgängig im doppeltem Kontrapunkt der Octave. Variation 4 behandelt die beiden ersten Takte des Themas mit einer sich lieblich wiegenden Figur. Die schöne Stimmenführung erfreut sehr. Variation 5 hat die beiden ersten Takte des Themas in halben Noten zu einer fugenähnlichen, strengen Arbeit benutzt und fällt in's einfache Thema hinein, welches der Alt singt. Variation 6. Nach den 4 ersten Takten wird das Thema mit reichen, brillanten und nicht leichten Figuren ausgestattet. Die ganze Variation ist wie eine große Kadenz der Sonate, die in jeder Beziehung große Sonate heißen könnte, anzusehen, in welcher der Meister seine große Gewandheit, ein Thema zu variiren (lies: mit einer Sonate davon zu fliegen), beurkundet. Nachdem die Figuren im Basse wie Meereswellen am Strande ausgetobt haben, scheint die Sonne des milden Andante scheidend noch einmal, und belächelt ruhig und abendlich die Landschaft. —

* * *

Op. 110. Sonate für das Pianoforte, 31. Solosonate, ohne den Zusatz „große" und ohne Widmung, As Dur, der Titel ist

*) Wir möchten sagen: die Sonatenform des Prestissimo erscheint wie durch eine umgekehrte Lorgnette betrachtet. Es ist Alles verkleinert, was die glühendste Leidenschaft im Gehalt, den gesättigsten, größten Ton, die äußerste Energie in der Ausführung, nicht ausschließt, sondern nur räumliche große Verhältnisse, was wir mit pompejanisch und kolossisch zu bezeichnen bemüht waren (s. op. 101).

französisch. 12 Ausgaben (Schlesinger in Berlin und Diabelli in Wien). Kein Arrangement. Geschrieben im Winter 1821—1822. (Schindler S. 116). Erschien 1823.

Dem Lebensgefährten im Geiste,

Hugo Dingelstädt in Odessa. —

Ueber die Blinden, die Beethoven für einen Tauben hielten! —

Welche dem Ohr geltende Feinheiten, welche Klangschönheiten! Diese ernst lächelnde und lächelnd ernste Tondichtung, stellt sich im Gehalt an die Spitze der pompejanischen Gruppe (op. 101, 109, 110). In op. 110 die anheimelnden Räumlichkeiten, die in Säulengängen verschlungenen Höfe mit dem Gott des Stillschweigens zum Wächter.

Bilde Künstler, rede nicht!
Nur ein Hauch sei Dein Gedicht.

Ein Hauch ist das Sonatengedicht. 1. Satz **Moderato cantabile molto espressivo**, 3/4 As Dur, 116 Takte, keine Reprise.

Beschauliche Herzenserinnerungen. Geschehenes, Zukünftiges wird geistig vollbracht. Auch kosende Zephyre im Bilde. —

Konstruktion. 1.—12. Takt. Motiv-Gruppe. Anfang in einer Frage. Eine Frage liegt in der Dominanten-Harmonie (4. Takt.) in der Fermate auf zierlicher Trillerkadenz, deren kastalische Welle in das Motiv mündet (5. und folg. Takte). Der nach der Fermate im 4. Takte ausgeführtere Melodiegedanke, verhält sich wie eine herzpochende Antwort zur voraufgegangenen Frage. Beispiellos ist das mit verfüh-

rerischer Anmuth, in 3 Noten über 4 Oktaven, dahinschwebende Tonspiel der Oberstimme in 32 Theilen, 12. und folg. Takte. Zephyre in Akanthus und Epheu der Halle. Trillerkette, Verbindung des Hauptsatzes zum Gegensatze (in der Dominante 28.—40. Takt). Gegenmotiv (34. Takt dolce) mehr schmeichelnde Tonfigur als Kantilene. Mittelsatz 40.—56. Takt. Der bedeutsam gekürzte, der Gruppe op. 101, 102, 109, 110 der $^6/_8$ Bewegung des Cis Moll-Quartetts. Die Durchführung wühlt modulatorisch in der Einleitungsfrage (F Moll), welche damit zum Schwerpunkt des Gehalts wird. Rückkehr (56. und folg. Takte) auf einer dem zephyrartigen Klangspiel genäherten Begleitungsfigur. Das Motiv in Des Dur statt in As Dur, was höheren Farbenschmelz giebt, besonders in der noch unerwarteteren Wendung nach E Dur (Fes Dur, Terzmodulation, fes Oberterz von des), in welchem Tone die Zephyre so fort ihr altes Spiel treiben. Gegensatz in der Tonika (87. und folg. Takte). Kurzer Anhang im Klangspiel des 1. Theils. In diese Aeols-Harfenklänge versteckt sich, wie unter Blätter und Blüthen, die durch die Noten c, des, b vertretene anfängliche Frage (Baß, 8. und folg. Takte vor Schluß). Aber nicht die Antwort erfolgt, die Frage wird s i ch Antwort im Undezimenakkorde auf as, mit dem in den Mittelstimmen reizend erröthenden fes (vorletzter Takt) als verzögerter Kuß zum Schluß in As.

2. Satz. Allegro molto, $^2/_4$ F Moll, 2 Theile mit Reprisen. 3. Des Dur, 96 Takte; ausgeschriebene Reprise der ersten Theile; kurze Coda.

Vielleicht das genialste Intermezzo der Beethovenschen Proteusform, Scherzo am Klavier (B Dur, Cis Moll, A Moll, F Dur-Quartett dieser Periode, vergl. op. 101) gewiß das im kleinsten Raum bedeutsamste.

Ein Bachus-Zug, dessen Gefolge zu einem martialischen Trinkliede, marschmäßig aufstampft. **Nunc pulsanda tellus!** Sieg des zweigliedrigen Rhythmus im Scherzo, das, ganz zweigliedrig, nur 3 Beispiele hat (op. 110, op. 31 Nr. 3, B Dur-Quartett op. 130).

Der Fremdartigste, bis dahin der Scherzoform geborene 3. Theil (nicht Trio benannt, Des Dur) durch die blitzschnell von der linken über die rechte Hand weg, bis in das höchste Register geschleuderten, die Harmonie bestimmenden Noten, bei einer flüchtigen Viertelpause Frist, ein Probirstein für Virtuosen. Ohne daß der Fluß der in der Oberstimme regelmäßig fortsetzenden Achtelgruppen *) unter solchen Wespenstichen leide, auszuführende Sprünge von 2 Octaven in der rechten, von 4 in der linken Hand, sind aber noch geringere Klippen, als das durch Ueber- und Untersetzen nicht zu störende Schwärmen eines solchen Luftbewohners, dem das Gespann der Fee Mab mit der Mücke zum Kutscher, noch schwer-

---

*) In einem Quartett hätte Beethoven das gewiß mit ritmo di quatro battute bezeichnet, vergl. das Cis Moll-Quartett. Den Satz im 4/4 Takt schreiben, wäre, bei der geringen Räumlichkeit desselben, pretentiös gewesen. Der Satz ist für 4/4 zu stürmend, zu sturmmarschmäßig, einem diabolischen Tanz-Scherzo hingegen paßten 4/4, B Dur-Quartett op. 130.

fällig wäre. Ein von Sheakspeare vergessener, von Beethoven nachgeholter Infinitesimal=Gedanke.

So genialer Spuck kann nur gelten, wie er ist; dünner wie Spinngewebe! Vierhändige Einrichtung ist ausgeschlossen. Die Ausführung wäre auf 2 Klavieren leicht, deren eines die Achtelgruppen (ritmo di quatro battute), das andere die Stiche in der Luft übernähme. Der nach diesem körperlosen Phantom, körperkräftig überquellenden (ausgeschriebenen) Reprise des Scherzo, folgt eine Coda herkulischer Kadenzakkorde (F Moll, 15 Takte, wovon 5 in Pausen).

Schluß in einer aus den tiefsten Bässen, über 3 Oktaven, an's Licht gehenden, in Erinnerung an das Phantom, leicht beschwingten Achtelfigur auf dem F Dur=Akkord. Fermate.

Eine Satz=Fermate war uns Ueberleitung, gleichsam ein Trugschluß im Gehalt, nicht Abschluß (vergl. op. 102). Diese unsere Ansicht wird hier durch einen konkreten Grund verstärkt. Die vor Taktpausen ausgehaltenen, den Scherzostrom stauenden Kadenzakkorde der Coda, waren gleichsam schon der Anfang der folgenden langsamen Bewegung, welche nach der Fermate (einer nur anders bezeichneten Takt=Pause) auch wirklich Platz greift (Adagio ma non troppo) tonal, in der von der Coda eingeschlagenen plagalen Wendung, vorempfunden wurde. Plagal ist der Akkord von B Moll, (Unterdominante von f) im 9. Takt vor der Fermate. Es folgt zwar der Akkord von F Moll, von C Dur und nicht der Akkord von F Dur, das geistige Ohr ist indeß schon für die Plagal=Intention, als einer besonders ein=

drucksmächtigen Harmonie, so gewonnen, daß es kein rechtes Zutrauen zu der durch die Zwischenharmonie bewerkstelligten Auflösung in die Durtonart der Tonika fassen will, noch etwas erwartet.

Dies war die Absicht. Die so erzeugte Erwartung erfüllt die folgende langsame Bewegung.

3. Satz. **Adagio ma non troppo** (Tempo, nicht Gattungbezeichnung) $^4/_4$ B Moll (3 Takte und Kadenz). **Quale, per incertam lunam, sub luce maligna, est iter.**

Ein vom Klavier nie erlebtes Hoch-Rezitativ, als Einleitungsfantasie zum Mittelsatz langsamer Bewegung, richtiger zu dem für einen solchen, in einer neuen Form gebotenen „Ersatz." In dem 1. Takt ist noch etwas von dem Marschmäßigen des Scherzos, in verfinstertem Ausdruck. Einen Augenblick glaubt man vor einer **Marcia funebre**, vor einem Helden-Kondukt (**marcia sulla morte d'un eroe**) zu stehen. Es bleibt aber bei der rezitativischen Andeutung und die Modulation geht gemessenen Schrittes, wie zu einer **Scena et Aria**, nach E Dur (Fes Dur). Nicht ohne Beziehung auf den 1. Satz, in welchem in dieser Tonart Zephyre kos'ten, hier Thränenweiden flüstern.

Auf dem Dominantenakkord von E Dur (Fes Dur) wird 13 Male hintereinander, immer schneller (erst 16, dann 32 Theile) das eingestrichene a, Solo gehört, eben so oft, mit Ablösung des vierten Fingers durch den dritten (auf der stummen, synkopirten Note) mit eigenthümlichem Tonaleffekt synkopirt. Eine unter den Cypressen, die hier schatten, anschla-

gende Nachtigall, das sagt der Toneffekt, setzt die mit der Nachtigall-Episode in der Pastoralsymphonide identische Tonfigur auf dem a, außer Zweifel.

So malerisch war das tontrockene Klavier noch nie verwandt worden. Dieser von Beethoven erfundene, Synkopen (auf dem Klavier so gut wie tontodte Noten) Leben einhauchende Fingersatz, der das Pianoforte den Bogeninstrumenten nähert, hatte schon tonale, aber noch keine plastische Wirkung geäußert (op. 69 Scherzo, op. 106 Adagio). Nach dieser seiner höchsten Bestimmung in op 110, begegnet man ihm nicht mehr.

H. Professor L. Bischoff (Vorrede seiner Uebersetzung des Oulibischeff'schen Beethoven-Pamphlets) läugnet den tonalen Effekt, der jedem Klavierspieler bekannt ist.

Von E Dur (Fes Dur) geht die Modulation in die übermäßige Oberterz (As Moll) in welchem grabesnächtlichen Ton, ein Thränenlied, eine Instrumental-Nänie erklingt, ein Satz von 19 Takten, der Adagio-Archive aufwiegt, und die Tondichtung um eine Form bereichert (Arioso dolente $^{12}/_{16}$). Am Klavier schafft Beethoven hier die höchste Stufe dramatischer Passionsmusik, zu der es seitdem unter andern Bedingungen, das italiänische Opern-Repertoir gebracht hat *).

---

*) Zu den Schicksalen des Arioso gehört, daß der große Violin-Virtuose Lipinski, in dem vom Fürsten N. Galitzin (vergl. op. 127) für Streichquartett arrangirten Satze, 1825 einen musikalischen Kreis in St. Petersburg zu Thränen rührte. Das Klavier deklamirt nicht wie die Geige, hat aber deshalb keinem Arrangement zu weichen.

4. Satz. Fuga. Allegro ma non troppo $^6/_8$ As Dur 187 Takte. Im Verhältniß der enthaltsamen Satzbildungen in op. 102. 109. Von der Fuge in op. 106, durch sehr viel beschränktere Räumlichkeiten unterschieden, durch ein anspruchloses Thema, in anspruchloser, durchsichtigster Entwickelung, durch weicheren Ausdruck, vor Allem aber dadurch, daß die Fuge in op. 110 eine strengere ist. Nicht die Adlerfittige der kolossischen Phantasus-Fuge in op. 106, paßten auf die gekürzten Satzverhältnisse in op. 110. Das Durchführungsarsenal der Mittel (augmentatio, diminutio simplex, duplex; Vergrößerung und Verkleinerung zugleich u. s. w.) ist, vollständig vertreten, vom großartigsten Effekt; daß die Fuge durch das nach G Moll transponirte Arioso unterbrochen wird, ist eine den vorbeethovenschen Fugenstyl hinter sich lassende, die Fuge dramatisirende, neue Form (siehe Beethoven's Worte über poetischen Fugengehalt bei op. 102). Wie weit erhebt sich diese gehaltliche Halbirung durch freien Styl, über die Posaunenstöße, welche die Fuge der Ouverture zur Zauberflöte materiell (ungehaltlich) in 2 Hälften spalten.

Der Fürst Galitzin hat sämmtliche Doppel- und Solosonaten zu Streich-Quartetten und Quintetten arrangirt (Manuscripte). Einen musikalischen Standpunkt behaupten diese Arrangements, zumal die fragmentarischen, oder gar aus verschiedenen Werken zusammen getragenen, nicht. Im Triumphzuge Beethovens durch die Welt zählen sie mit. Dasselbe ist von den eben so gut gemeinten Arrangements Beethovenscher Solo-Sonaten für Piano, 2 Violinen, Alt und Violoncell des Fürsten Kastriot Skanderbeg (Bd. 2, S. 383) zu sagen, Manuscripte, die dem Erscheinen bestimmt sind.

Die um einen halben Ton heruntergegangene Tonalität des **Arioso** (G Moll statt As Moll) verlegt die Vorstellung vom ersten Platz, den nunmehr die Fuge eingenommen hat, auf den zweiten, was die Wirkung, wie Alles, was der Mensch in der Erinnerung, in der Ferne besitzt, erhöht, den Ausdruck des Leids aber mildert, das hier, in den erwartungsvollen, beiden Händen vollgriffig überwiesenen G Dur Akkorden, seiner Erlösung entgegengeht, die ihm dann, nach der in G Dur erweichenden Umkehrung der Fuge, in den sie aussingenden Chor-Stimmen, vollständig wird. Einen Chor schreibt der Tondichter in den dreistimmig (in halben Noten, 27. Takt vor Schluß) auf dem Fugenthema (as, des, b, es, c) fortschreitenden Oberstimmen, zu der dem Thema in doppelter Verminderung (16 Theile statt Viertel) der Quartfortschreitung im Thema (c, f, es, as, statt as, des, b, es) angehörigen, im **Meno Allegro** aufgestellten, hier als Begleitung benutzten Sechzehntheil-Figuration. — Dieser choralartige den vollsten Spielreichthum entfaltende Ausgang freien Styls auf dem Fugenthema, verknüpft das Ende dem Anfang der Sonaten-Dichtung, versöhnt die strenge Form mit der freien, in ihrem Zusammenwirken zur Vorstellung.

Das ist Beethovens Weise seine Idee auszuläuten, bevor er dafür zum Wort greift (Chor-Symphonie).

Nennen wir es eine Satzkette im höheren Sinne, eine Kette im Gehalt, von der das Cis-Moll Quartett in 7 Bewegungen, das ausgeprägteste Beispiel ist. In **op. 110** bilden

die drei letzten Bewegungen einen Satz, dem der erste sich gehaltlich, nicht satzlich verbindet. Vergl. op. 102, 109, 111.

Archiv.

A. M. Z. 1824 S. 220. Ein in jeder Hinsicht (endlich!) ganz vortreffliches, durchaus höchst melodisches und an harmonischen Schönheiten reiches Werk. 1. Satz. Anmuth, Grazie, Liebenswürdigkeit blicken fast aus jedem Zuge dieses schönen Tongemäldes. 2. Satz. Eine wahre köstliche Perle. Malt der Reihe nach Muthlosigkeit (?), Ermuthigung, Fortgerissenwerden wie durch eine höhere Gewalt, Schwanken vor dem Entschluß, abermalige völlige Entmuthigung (?), endlich, nach einem Schrei der Verzweiflung, gänzliches Zusammenstürzen (?) der Gefühle, über welche in einer für uns noch nie da gewesenen melodischen Figur in der Oberstimme, gleichsam ein ganzes Füllhorn voll lieblich schmeichelnder Neckerei ausgeschüttet wird. Die diesen Des Dur-Satz endende kleine Figur scheint dem F Moll zuzurufen: es mag nun genug sein mit meinem Scherz (!). 3. Satz. Eine wahre dramatische, das tiefste Mitgefühl aufregende Scene. Es kann keinen einfacheren, schöneren, seelenvolleren Gesang geben als diesen auf einem reichen Harmoniestrome wehmüthig dahingleitenden. Dieser Gesang erstirbt in einem auf as Kadenz machenden unisono, und eine herrliche dreistimmige Fuge, voller bewundernswürdiger Schönheiten, in welcher auch der vorherige, trefflich dramatisch konstruirte Satz, diesmal in G Moll, wiedererscheint und zu der Fuge mit umgewandtem Thema in der harten G-Tonart zurückführt, beschließt würdig diese vortreffliche Sonate.

Berliner M. Z. 1824 Nr. 10. A. B. Marx (Auszug). Je mehr sich Beethoven die Außenwelt verschloß, desto tiefer wandte er sich in sein Inneres zurück, desto freier machte er sich von allen Banden, mit denen Gewohnheit, Wunsch und Vermögen der Zeitgenossen das eigenthümliche Wollen umstricken und umdämmen. Immer reiner löset er seine Aufgabe, immer reicher werden für den, der ihn versteht, seine Gaben, immer verschlossener denen, die eben sein eigenstes

Wesen nie aufzufassen verstanden. Es ist menschlich und nothwendig, daß in dieser Abgeschlossenheit, in dieser entbehrungsvollen Einsamkeit, mancher wehmüthige Blick auf beglücktere Zeiten sich zurückwende. Hat sich alles Glück, das ganze Dasein in die Aufgabe aufgelöset, die Beethoven als Tondichter gesetzt ist, so mußte auch die Sehnsucht nach einem entflohenen, fröhlicheren Zustande, so mußte auch die geheime Klage um das was geopfert, dem entsagt worden, von der Tonkunst Sprache erhalten. Ein solcher Erguß aus dem innersten Herzen scheint die Sonate zu sein. Die Klage des Einsamen ist das Allegro $^3/_4$, voll des zartesten Ausdruckes der Wehmuth; reizend in Anmuth und Majestät. Mir ist dieses Allegro, dem Sinn nach müßte es Adagio (?) heißen, ein neuer Beweis, daß nicht seltene Melodien oder Harmonien, sondern der Geist, der durch das Ganze weht, den Rang des Kunstwerks bestimme. Die einfachste Melodie, die einfachste Begleitung, die kunstloseste Entwickelung, sind hier genügende Mittel für den tiefsten Ausdruck, ja der Sinn des Ganzen adelt selbst bekannte Figuren, wie der 12. Takt (1. Satz), in denen nur das Vorüberschweben durch alle Oktaven neu genannt werden könnte, und verleiht ihnen neuen Reiz. Seltene Tonfolgen, wie im 22.—24. Takt, entwickeln sich mit der natürlichen Leichtigkeit, die die sicherste Spur des Genies ist. Wenn der Gesang wie in Seufzern erstorben, wenn das Saitenspiel verklungen ist, folgt ein seltsam wildes Allegro molto F Moll $^2/_4$, in das sich unerwartet die Melodie eines wüsten, allgemein bekannten Volksliedes (siehe unten) einwebt, das dann eben so unerwartet mit einem zarten Nachklang schließt. Das Alles, scheint uns der Künstler zu sagen, die kleinlichen Freuden, bei denen sich der Mensch um seine Zeit und um erhebendere betrügt, die wilde Lust, in deren Rausche so manches Leben verspielt wird, haben nie Macht über mich gehabt. Wie leerer Wind sind sie mir vorübergesauset (Trio Des Dur) und (Coda) so hat es sein sollen und müssen. Könnte ich den Leser, ehe ich ihm von dem Adagio rede, vor Correggio's Magdalene in der Dresdener Gallerie führen, in das tiefe einsame Walddunkel blicken lassen, in dem die göttlich schöne heilige Büßerin menschlicher Schwäche ruht, umweht von fern herniederklin-

genden Harmonien der Engel. Oder möchte wenigstens jeder Leser Beethovens Sonata quasi una fantasia, Cis Moll, diese heilige Klage unglücklicher Liebe, kennen und empfunden haben! Beethoven, der so frisch und süß (?) in früheren Jahren die Liebe gesungen hat (Adelaide; Herz mein Herz; Liederkreis), blickt hier auf die vorübergeschwundene Blüthenzeit zurück. Wer nicht ahnet, daß Beethoven hier sein innerstes Herz und wie schmerzlich! öffnen will, wer in dem Gesange des Arioso, in dem Harmoniestrome, der sich still und sanft anschmiegt, wie der freundliche Bach den nachbarlichen Büschen und Wiesenblumen, in der weinenden zweiten Stimme am Schlusse, nicht die Klage des tief verwundeten, verwaiseten Herzens vernimmt — für den ist Beethoven ewig stumm. Wie die Zeit im unaufhaltsamen Zuge, in räthselhafter Verschlingung der Momente und Begebenheiten, oft mit zermalmender Ferse vorüberschreitet, so eilt die Fuge dahin. Noch einmal und noch wehmüthiger kehrt das Arioso in G Moll wieder. Die Fuge beginnt, mit neuen Figuren durchwebt, die geistig an den 1. Satz erinnern, in der Umkehrung ihren Reigen abermals, und beschließt das Ganze in vollendeter Rundung. Der Wiedereintritt und die Fortführung der Fuge in der Umkehrung gab mir das würdigste Bild der Strophe und Antistrophe im griechischen Drama und der Alles umfassende Schluß erschien mir als besiegelnde Exode *). Diese Fuge muß neben den reichsten S. Bach's und Händel's studirt werden. Seht hier, wie man die Kunst lernen, und dann sie „über dem freien geistigen Regen vergessen muß."

Marx 35 Jahre später (1859. Beethoven B. 2 S. 299).

---

*) Nach dem Maaße des Gedichts und der Musik wendete sich der Chor im griechischen Drama in feierlichem Reigen erst an die Götterbilder rechts der Orchestra, dann in gleicher Rückwendung an die Götter, die links aufgestellt waren (Marx). — Die Fuge wendet sich rechts, dann links, das nach G Moll transponirte Arioso, in der Mitte? — Ja! diese Sonatendichtung ist griechisch, fühlt griechisch; so verstanden wir sie; als ein verloren gegangenes, von Beethoven in Pompeji aufgefundenes Poem.

Wild folgt, in hastiger Kürze, der zweite Satz, unerwartet ein wüstes Volkslied (?), ich bin lüderlich, du bist lüderlich, in seine Hast hineinreißend. Hat selbst den reinen Sänger einmal eine Unzufriedenheit mit dem geführten Leben, ein Hohn über das Narrenspiel, das sie Leben nennen, überschlichen? — Harfenklang, wieder ganz unmotivirt (?) wie im ersten Satze, füllt den Schlußakkord (warum nicht als Erinnerung an den ersten Satz, motivirt, wo, nach der Vorstellung von Marx, in einem Ossianischen Abschied vom Saitenspiel Harfenklang am Platz war).

Das von Marx notirte Volkslied (A Dur $^3/_4$) lautet: 1. Takt a, a Achtel gis, gis Sechzehntheile, e Achtel (2. Takt Wiederholung); 3. Takt: fis, fis, gis, gis Achtel; 4 Takt: a Viertel, a Achtel, Achtelpause. Die Stelle in op. 110 (Allegro molto $^2/_4$ F Moll) 2. Theil 9. Takt heißt; as, as Viertel; 10. Takt: g, f Achtel, es Viertel; 11. und 12 Takt Wiederholung des 9. und 10. Wir bemerken sogleich, daß der 3. und 4. Takt im Volkslied, durch welche dessen Melodie abgeschlossen wird, steigen (fis, fis, gis, gis, a), der 13. (c, c Viertel) und 14. (b, as) bei Beethoven fallen, mit andern Worten, einen wesentlich anderen Ausgang nehmen. Der Befund von Marx beschränkt sich somit darauf, daß 2 Takte in Beethoven den Rhythmus von 2 Takten eines Volksliedes haben (nicht einmal das ganze in 4 Takten geschlossene erste Glied), dieser Rhythmus in einem aus gleichen Werthen bestehenden Satze, aber ein an sich so einfacher ist, daß er sich unter der Feder Beethovens finden konnte, wo er seinen Satz flüssiger machen wollte. So flüchtige Berührungen im Rhythmus wären unter unzähligen Musiksätzen aufzufinden, die nichts miteinander gemein haben. Die Behauptung über Benutzung eines Volkslieds durch Beethoven bedurfte eines zweifellos thematischen Fundaments. Und paßt der stürmische Rhythmus des Intermezzosatzes wohl in die triviale, durch die schlaffe Melodie eines Handwerkerliedes gebotene Idee? Welche Wahrscheinlichkeit, daß Beethoven einem solchen 2 Takte, die gar nichts Ausgezeichnetes haben, genommen, ihm 2 andere, die entscheidenden, gelassen habe? —

Ein Volkslied hätte ihm in der Sonate motivirt sein müssen,

wie Er allen Völkern der Erde ein's in der Chorsymphonie erfand. Ein Volkslied hätte er durchgeführt, daß kein Zweifel an demselben geblieben wäre. Zu einem Volkslied wäre kein Luftgeselle gestoßen, wie der 3. Theil (Trio). Die Annahme, Beethoven habe einmal eine Unzufriedenheit mit dem geführten Leben überschlichen, die ihn zu jenem durch den Text: ich bin lüderlich (!) charakterisirten Liede greifen lassen, widerspricht der Interpretationsregel, Großes groß zu erklären, und jenes Intermezzo ist groß im Kleinen. Marx ist nicht der erste Gelehrte, dem, vor Allem, seine angebliche Entdeckung über Alles ging.

Weist der Umstand, daß Instrumentaltexte zu den ungleichsten Menschen auf gleiche Weise sprechen, nicht auf Realität in der Tonsprache? Marx spricht 1824 von tiefem, einsamen Walddunkel in op. 110 (siehe oben). Dingelstädt in Odessa nennt die Sonate ein Waldmärchen, ohne Ahnung von Marx, dessen Arbeit in einem vor 35 Jahren erschienenen periodischen Blatte begraben lag.

Dingelstädts Ansicht in Folgendem.

Die Sonate beginnt mit ein Paar einfachen Akkorden, die zugleich das Thema sind — so beginnt der Wald mit ein Paar einfachen Stämmen, und plötzlich ist man mitten drin in der Pracht und Herrlichkeit, und das Konzert der Natur nimmt seinen Anfang. Zuerst der kleine Buchfinke, bescheiden präludirend — darauf der Häher, ein hübsches Trommelsolo, an einer alten Fichte probirt; ihm antwortet aus der Ferne ein Dompfaffe mit fettem Gurgelton. Jetzt zieht die Nachtigall einen langen Ton und Finke und Häher lauschen schweigend. Nun mischt sich auch der Wald in die Symphonie. Ein Windhauch zieht säuselnd durch die Wipfel und die geschwätzigen Birken, die tiefsinnigen Fichten verhallen in einem geisterhaften Tremolo. Mit dem 20. Takt fallen die horchenden Vögel wieder ein und sie alle beherrscht, mit lang gezogener Melodie, die Nachtigall, während der Häher an allen alten Fichten seine heruntersteigenden Triller versucht. Vielleicht ist es auch der alte Pastor, der mit seinem spanischen Rohre an die Bäume schlägt, daß sie seltsam schrillen. Und mit der Nachtigall wetteifernd klingt Juliens Stimme durch das Waldkonzert: liebt

sie mich? liebt sie mich nicht? Mit dem 44. Takt mischt sich der Wald entschieden in mein Schicksal. Diese murmelnde, rollende Baßfigur in F Moll — was rauscht sie so wehmüthig durch die Wipfel? Die alten Bäume wissen mein Geheimniß — sie kennen die Liebe so gut wie ich. Jetzt rauscht der Windstoß, der früher nur die Zweige der jungen Birke karessirte, durch die alten Stämme, Takt 56, und aus der einfachen Melodie wird ein Dreigespräch — die Prosa nennt es Trio — Julie, die Nachtigall und der Dichter. Später geht die Liebesklage, wie in ihre Heimath, nach E Dur über, Takt 69. — Doch nicht auf lange die süße Hoffnung das müde Herz in Schlummer gewiegt: Ein greller Ruck und es wacht wieder in As Dur auf und alle Klage, aller Kummer wachen mit in diesem finstern Tonmeer. Der Satz endigt mit der Frage ohne Antwort: liebt sie mich? liebt sie mich nicht? —

So abweichend von unserer Ansicht diese Phantasmagorie ist, so reizend erscheint sie uns.

Es kommt nicht darauf an, ob die Idee in einem Instrumentaltexte enthalten ist, oder auf Veranlassung desselben in uns entstehe, eben so wenig darauf, ob die Idee in verschiedenen Menschen eine gleiche sei. Die Realität der Musikidee besteht gerade darin in ungleichen eine ungleiche zu sein.

Unvergleichlich sagt Marx (Beethoven B. 2 S. 298), ohne Anwendung indeß auf die wichtigsten Ideen-Sonaten, auf op. 101, 106, 109, 110, 111: Dem Kunstwerk gegenüber sind wir alle, Wollende oder Nichtwollende, Traumdeuter. Der wache Verstand ist es nicht, der das Kunstwerk geschaffen, so ist er es auch nicht, der das Räthsel löst, wie der Geist seine Idee in diesen sinnlichen Stoff eingesenkt hat, und aus ihm sich offenbart. Das ist das ewige Räthsel, wie Geist und Stoff, Gott und Welt Eins sind. In jedem Kunstwerke wiederspiegelt sich das Wunder dieser Einheit; jedes an sich ist ein Räthsel, an dem sich unser Sinn, unser Mitgefühl, unsere Phantasie, unsere Psychologie zu betheiligen, selig sind. Wer mehr verlangt, fordert die Klarheit der Wissenschaft; eine

Forderung, auf die kein Kunstwerk und keine Kunstbetrachtung sich einzulassen hat.

Setzen wir hinzu: Ist es nicht grade die Verschiedenheit der Ansichten über ein und dasselbe Kunstwerk, welche es ausspricht, wie verschiedenartig Gott und Welt, Geist und Stoff Eins sind, und nur Eins sein können. — Diese Verschiedenartigkeiten sind Theile der Alles in Allem umfassenden kosmischen Einheit.

* * *

Sonate für das Pianoforte, ohne den Zusatz große, Op. 111.
dem Erzherzog Rudolph gewidmet, 12 Ausgaben (Schlesinger in Berlin, Diabelli in Wien), komponirt im Winter von 1821 auf 1822, Schindler S. 116. Vergl. op. 109, 110, erschienen 1823. Die letzte (32.) Solosonate. Kein Arrangement.

Herrn A. B. Marx, Doktor und Professor der Musik, dem verdienstvollen frühesten Erkenner des Beethovenschen Genius.

Von sämmtlichen Beethovenschen Solosonaten beginnt nur diese in einer Introduktion, d. h. in einem für sich Geltung habenden Mikrokosmus, wie wir den Gattungsbegriff bestimmten (op. 5). Nicht Zufälligkeit, Bedingung des Gehalts, ist diese Indroduktion. Die Sonatendichtung vertritt in dem Dualismus ihrer Zweisätzigkeit den Dualismus der Welt:

Widerstand — Ergebung.

Um zwischen diesen Faktoren vollgültig Wahl zu treffen, bedurfte es einer Isolirung außerhalb derselben, einer Vorfrage. — Diese Vorfrage ist die Introduktion; ein

Schauspiel des Widerstreites des Geistes gegen sich selbst.

Von Streitmuth in der Riesensonate (op. 106) beseelt, war der Held im Sprunge über 2 Oktaven auf dem Kampfplatze. Unter den nächtlichen Gestalten, die ihn hier umfangen, steigt er mit der ersten Note hinab zu den finstern Mächten der Tiefe (Sprung über 7 Stufen, von es nach fis, in Unisonen). Von diesem Splitter des verminderten Septimen-Akkords auf fis in den Anfangsnoten wird im Rücksprunge auf fis, aus der tieferen Oktave, der volle verminderte Akkord ergriffen. Dieser in G Moll klaffende Schlund ist das psychische Thema der Vorfrage (Introduktion) und deshalb öffnet er sich weiter und weiter (in C Moll 3. Takt, in F Moll 5. Takt). Der letzte Absturz zur Tiefe (F Moll 5. Takt) erreicht den ebenen Boden einer Folge verminderter Septimenharmonien sehnsüchtigen Ausdrucks, am sehnsüchtigsten im übermäßigen Sexten-Akkord auf ces (7. Takt). Fünf Takte füllt dieses Harmoniegeflecht mit seiner Gedankenlast (6.—10. Takt). Ausgang auf C Moll (11. Takt), in welchem Hauptone sich die ersten Streitmassen schaaren (Zug in Vierteln, die Oberstimme hinauf 12. Takt; aus der Tiefe verstärkt 14. Takt). Ferner Donner rollt über das Feld, wächst bis zur höchsten Stärke in den beiden ersten Takten des auf den Orgelpunkt der Dominante des Haupttons (ausgeschriebener Triller im Baß g, as) hereinbrechenden Allegros, dessen Motiv ein Donnerkeil ist. Wir meinen die den tiefsten Baßschacht unisono treffenden Viertel c, es, h (4. Takt), die scharfe Ecke des Motivs, das dann weitere Gliederun-

gen erlebt (immer in Unisonen), nach einem den ganzen Umfang des Instruments durchwühlenden Gang in der Oberstimme zu Tage geht (11. und folg. Takte). Die Einmündung der Introduktion in das Allegro auf der breit überfluthenden Dominante giebt dem Satz den Schwung des Ouvertürenstyls. Diese Introduktion ist der Steg, der an das im Allegro hoch gehende Meer führt. An Inhaltsschwere demselben verwandt, durch eine über den Tiefen ruhiger lagernde Oberfläche kontrastlich verschieden.

Allegro con brio et appassionato $^4/_4$ 132 Takte, Reprise. Die Bezeichnung **appassionato** (Gipfel leidenschaftlicher Aufregung) kommt nur nöch zweimal in Beethoven vor. (op. 106 Adagio, op. 132 Finale).

Eiserner Wille ist der Charakter des tragisch-pathetischen, in bewußtem Ernst seiner Entschlüsse, in Beharrlichkeit ihrer Vertretung, unvergleichlicher, in prägnanter Kürze, bei überwältigendem Gehalt, beispiellosem Allegro einer höchsten Potenz stürmisch gangartiger Satzbildung.

Konstruktion. Motiv-Gruppe 1.—32. Takt. Im panthematischen Geiste Beethovens ist, daß in dem Donnerkeil des Motivs **c, es, h,** das **h** in C Moll, wie **fis** in G Moll (Introduktion) dissonirt, damit aber der Anfang der Introduktion, dem Allegro verknüpft ist. In diesem Tondichter reicht die Idee dem Mittel letztere auszusprechen, die Hand. Tief und verborgen liegen die Fäden zu den Zwecken im Geist eines Beethoven! —

Die Tradition will, der Dichter habe in Todesahnung von

dem Motiv gesagt: „so klopft das Schicksal an die Pforte!“ Ein furchtbarer Klöpfel fürwahr! — Schindler bezieht die Worte auf den Anfang der C Moll-Symphonie. Verstehen wir op. 111 wie jene Symphonie, als ein verhängnißvolles Schicksalsgedicht.

Vom Keil **h** im Motiv, wird der Satz gangbar (5. und folg. Takte) wogt er nach allen Seiten, allen Tiefen. Mit dem **a tempo**, nach einem rezitativartigen Ruhe-Augenblick (16. Takt **espressivo, poco ritenuto**) wird die scharfe Ecke (**c, es, h**) im doppelten Kontrapunkt in den Satzstollen getrieben (zweites **a tempo**). Wo die Imitation (**as, c, g**) der Motiv-Viertel **c, es, h** in der zweigestrichenen Oktave zu liegen kommt, tritt ein viertes „Be“ in die Vorzeichnung, ist die kontrapunktisch durchwühlte Gruppe von der Gravitation zum Gegenmotiv ergriffen.

Ein erster Sieg, ein erster Preis (Sprünge der rechten Hand über die im Baß tremolirende linke hinweg, vom zwei gestrichenen **F** hinab ins große **des**; vom großen **des** hinauf bis in dreigestrichene **ces**, 30., 31. Takt).

Gegenmotiv 32.—37. Takt As Dur. Unterterzmodulation statt der Parallele (**as**, Unterterz von **c**). Die Terzmodulation ist dem Tondichter so vertraut, für ihn eine so organische, daß man sie hier die Beethovensche Unterparallele nennen darf, wie die vorbeethovensche Literatur in Molltonarten, die Oberparallele verfolgte.

Der durch die Welt ziehende Sehnsuchtsruf*). Seelen-

*) In der Sehnsucht sucht der Geist den Geist. Im menschlichen

vollster Spielreichthum in den 32 Theil-Figurationen (**Meno Allegro**). Wenige Takte hoffenden Aufschwungs! Ein Gang auf dem verminderten Septimenakkord auf **d** (37. Takt **tempo primo**) treibt Alles durch- und gegeneinander. Der Keil des Motivs ermannt sich in den Bässen (40. und folg. Takte) und Oberstimmen (43. und folg. Takte). Wüthiger Schluß des 1. Theils in Unisonen (**as**). Reprise.

Eine Unisone, an sich geschlechtlos, läßt die größt mögliche, modulatorische Freiheit. Der Unisone bedient sich Beethoven vorzugsweise für seine Terzmodulation im Sprunge, wo ihm Vermittelungen aus dem Wege liegen, durch den prägnanteren Gehalt, wie hier, ausgeschlossen sind (vergleiche den 1. Satz im F Moll-Quartett u. s. w).

Mittelsatz 1.—22. Takt, 2. Theil. Ein wüthender Roland. Tritt auf dem schlechten (2.) Taktheil in Scene; den nach G Moll versetzten Donnerkeil des Motivs, in der gepanzerten Faust (**g**, **b**, Viertel **fis** halbe Note, 2. und 3. Takt, **f**, **as**, Viertel **e**, halbe Note, 3. und 4. Takt). Wir erkennen sogleich die scharfe Ecke des Motivs, in Quadern zyklopischen Styls, zu einem doppelten Kontrapunkt gethürmt (**d**, **es**, **a** halbe Noten statt Viertel, 6. Takt Oberstimme). Wo zu der

Leben soll sich aus der Sehnsucht das Streben entwickeln. Aus dem undeutlichen Ziele der ersteren sollen sich die deutlichen Zwecke für letzteres gestalten. Durch Suchen werden wir den Geist, den wir ersehnen, nicht finden, wir müssen ihn durch unsere Thätigkeit darstellen, entwickeln, hervorarbeiten. Fröbel, Reisen in die weniger besuchten Thäler der Penninischen Alpen. Berlin 1840, S. 157. So Beethoven in seiner Sehnsuchts-Thätigkeit.

Vorzeichnung von 2 Been, das dritte kommt, da trifft, fünfmal hintereinander, der von Unisonen zu Akkorden verminderter Harmonien, erstarkte Keil des Motivs, mit halber Note statt des 3. Viertels, zum Stoßzahn, die schlechten (3.) Takttheile, auf dem in den Bässen arpeggirten Orgelpunkt g. An letzteren führte uns (im 15. Takt) das verdoppelte **Fis** der Bässe. Man mußte bei Beethoven gewärtig sein, daß der verhängnißvolle Sprung zu Anfang der Introduktion auf **fis** und die damit eingegangene Tonalität (G Moll) ihre guten Früchte tragen würde.

Das titanische Felsgerüste des im Mittelsatze den Himmel stürmenden Riesen, ist diese Frucht.

Rückkehr. 22.—46. Takt. In Stein gehauen (Unisonen in Doppel-Oktaven). Die Motivgruppe potenzirt. Nie spielte die Zusammenwirkung aller Kräfte eine großartigere Rolle am Klavier, und dem ganzen Thematismus wird dabei Rechnung getragen, selbst der kleinen Ruhe-Oasis des 1. Theils (**espressivo, poco ritenuto**) in einer sehnsüchtig emporrankenden None (**c, g, des**) trotz der Wetterwolke voll zuckender Blitze, die sich vom 1. **a tempo** heraufwälzte. Ungebeugt, Schritt vor Schritt, kämpft das 2. **a tempo**, gegen die in den Bässen enthaltene scharfe Ecke des Motivs (**f, as, e**) bis zu dem, in der Dur-Tonart der Tonika, Licht verbreitenden Gegenmotiv (C Dur, 46.—51. Takt). Die tonale Aussöhnung der bisher durcheinander geworfenen Dualismen.

Die dem Gegenmotiv, aus dem 1. Theil anhängende Figuration (32 Theile, **Meno Allegro**)

Ihres Helmes Büsche wehen
In der Feinde Schwarm!

ist, in diesem gesteigerten Affekt, an dieser Stelle, in diesem Zusammenhange — ein Klavierzauber, der dem tonarmen Instrument die Bahn einer tragischen Bravoursängerin bricht. Durch Ausspinnen der recitativischen Stellen (**ritardando, poi a poi piu Allegro**), durch eine zweitaktige (episodische) Anspielung auf das Gegenmotiv (im punktirten Gliede desselben; Molltonart der Subdominante des Hapttons, F Moll) und zwar im imitatorischen Styl, dessen Stellung im 1. Satz durch diese Ausdehnung auf die Gegenmotivgruppe, gerechtfertigt wird, ist die Gegenmotivgruppe, von 6 Takten im 1. Theil, auf 16 im 2., zu immer dringender werdendem Ausdruck verlängert, von der gangartigen Schlußgruppe des 1. Theils, auf dem verminderten Septimenakkord auf **d** (hier auf **fis**) gefolgt (62.—76. Takt).

Schluß, wie im 1. Theil, in zwei Unisonen-Schlägen. Die verdoppelte Oktave **c**, erste Note des Anhangs (76.—88. Takt), scharfe Ecke des Motivs, erkennen wir in den beiden folgenden Akkorden (12. und 13. Takt vor Schluß; die Viertelkeile des Motivs **c**, **es**, **h**), das Substrat der Klavier-Heroide des 1. Satzes. Die Akkorde heißen: **c**, **es**, **fis**, **a**, **es** und **c**, **d**, **f**, **es**, **h** — im ersten ist das obere **es**, im zweiten das obere **h**, motivpflichtig. Durch die Viertel-Pausen zwischen den Akkorden, im Rhythmus synkopirt; auf das Wirksamste zu halben Noten (im Toneffekt) gestaltet (nennen wir es Vergrößerung [**augmentatio**] durch Pausen) wird in

eiserner Einheit im Motiv geschlossen. Durch den Ruck im Rhythmus, von Polyphonie überwuchert, versteckt sich das Motiv in den beiden Akkorden, wie eine verwitterte Grabschrift unter Ruinen. Mit Bewunderung liest sie der Wanderer: **Heroem calcas!** — Nach den bezeichneten 3 Sforzato-Stößen Des dergestalt, in Akkorde verminderter Harmonien, eingemauerten Motivs, wühlt der Baß, plagaler Ahnungen voll, in einem aus dem Achtel-Gliede des Motivs, auf- und niederwogenden Gange (F Moll). Mit der Würde eines sophokleischen Chors bilden sich zu dem fluthenden Baß, die Oberstimmen choralartig, mit Ausgängen nach C Dur, im Vorgefühl von Erlösung durch den folgenden Satz, dessen Tonalität diese C Dur Wehen in Aussicht stellen. Schwingungen der Hauptdurtonart ergreifen vollständig den Baß, gehen als kirchlich-feierliche Eröffnung des obschwebenden Hymnus, auf den **pp.** verschwimmenden C Dur Akkord hinaus, der still, über 5 Oktaven sich hinbreitet. —

Da ertönt es wie von fernen Glocken! Ein Unsterblichkeitslied hat begonnen, ein Hymnus heiligen Friedens, der Arietta-Satz, diese geheimnißvollste Offenbarung am Klavier! — Denken wir nicht als materielle Vorstellung, als Gedankenrichtung für die nach dem antik-großen Allegro, uns umfangende geweihtere Stimmung, an die einst im Schooße Roms, in den Katakomben versammelte christliche Gemeinde, wie sie in Liebesmahlen Rom und die Welt besiegte. Unaussprechlich seelenvollen Ausdrucks, tritt uns hier ein Satz entgegen, für den die Musik keinen Namen hat! Tempo und Vortragsbe-

stimmung ist die Bezeichnung **Adagio molto semplice cantabile**, $^9/_{16}$ Takt. Hier fächeln Palmen ewigen Friedens, hier feiern Seelige den irdischen Sieg! —

Li si cantó non Bacco, non Peana,
Ma tre persone in divina natura.

(Paradiso.)

Die Bezeichnung **Adagio molto** hat man nicht von besonders langsamer oder gar schleppender Bewegung zu verstehen. Der Ausdruck giebt dem Satz die tiefere Bedeutung zurück, die durch das Diminutiv-Arietta, das dessen geringe Räumlichkeit, die erst in den Veränderungen riesig emporwächst, bezeichnet, gefährdet erscheinen dürfen. Das Tempo allein, wäre mit **Andante quasi Allegretto** bezeichnet gewesen. Dies konnte nicht genügen. Was sich nie und nirgend hat begeben, die Tiefe der Vorstellung, bezeichnete Beethoven tiefer. Baßschwingungen in C Dur hatten den Schluß des Mollsatzes (Allegro) erfaßt, um ihn, der sich selber erlegen war, hineinzuschwingeu in das Lied der großen Gemeinde, hinter den Thränen dieser Welt, in den in seinen Entwickelungen (Veränderungen) Alles vollbringenden Arietta-Satz in C Dur. Keine Unterbrechung zwischen erstem und zweitem Satz. — Ueberleitung aus dem Widerstand in die Ergebung, aus der Realität in die beseligteste Idealität! —

Wie das Arioso in op. 110, die Cavatina in op. 130 (B Dur Quartett) weist die italienische Vokabel Arietta, auf

eine Sing-Solostimme, als Substrat der Persönlichkeit; auf die gotterfüllte Seele des Vorsängers der Agape.*)

Die Arietta ist ein Thema in Liedform, von 2 Theilen zu 8 Takten, mit Variationen; aber wie wenig entspricht dieser Befund der Sache! Das alte Wort „Variation" trifft gar nicht den hier aufgestellten, neuen Begriff. Die Veränderung (geben wir das Wort Variation lieber ganz auf) ist Beethoven die Wiedergeburt (Palingenesie) aller Tondichtung überhaupt. In der Veränderung wird er vollends zum Reformator des musikalischen Gesammtbegriffs. Veränderung ist ihm Verwandlung (Metempsychose).

Die Musikidee selbst, die höhere Satzbildung, und in diesem Sinne, musikalische Kunst und Wissenschaft letzten Stadiums, überhaupt.

Wo Alles zur Veränderung (Wandlung) wird, da ist die Idee der Wandlung, das große Thema — diese Idee sich selbst Form und damit unendlich.

Das Starre (Anorganische) der alten Variationsform, in dem vom Thema unabänderlich Gegebenen, Beethoven ist es Anknüpfung des Lebens (des Organischen), schrankenlose Eröffnung von Tummelplätzen für die Weltseele d. h. für die in der Brust Aller, zu ungleichen Theilen, lebenden, gleichen Idee der Unendlichkeit menschlicher Vorstellungen. Nicht die verschiedenen Seiten (Variationen) einer Idee (Thema) sind Zweck; alle Seiten aller Ideen, in einer, sind es; Alles

*) Toute poésie est un chant. Recueil des Poésies lyriques chrétiennes par Hainglaise. Paris 1854.

was der Dichter auf diesem seinem Wege, zu sagen, zu entdecken, zu prophezeien findet! Der eigentliche Standpunkt für diesen Styl (die psychische Potenz der Form) liegt somit, außerhalb des veränderten (variirten) Themas, in der Unendlichkeit geistiger Vorstellungen, welche letztere an sich, Verwandlungen eines Stoffes (Themas) sind. Die Beethovensche Veränderung wird zu einer Archimedischen Schraube des Geistes, zum unendlichen Thema auf Veranlassung eines endlichen. Vergl. op. 120, Nr. 36 2. Abtheilung. Auf diesem Standpunkt verschwindet die Vorbeethovensche Veränderung nicht als musikalisches, wohl aber als geistiges Produkt, und so hat man die Veränderung der 3. Periode, von der Veränderung der ersten und zweiten, welche wesentlich der alten Vorstellung angehört, als eine Separat-Literatur zu unterscheiden, auf welche der Tondichter, der Uebersinnlichste den es gegeben, durch die Natur seines Geistes, auf das Tiefste hingeführt war.

In diesem Veränderungsstyl sehen wir Beethoven vollständig seine Adlerfittige im Aether des Gedankens entfalten, über die Welt hinschweben.

Ist kosmische Universalität, der Ausdruck Beethovens im großen Ganzen; so ist Vertiefung der organische Zug seines Geistes im Konkreten, Vertiefung und Veränderung aber identisch.

Wenden wir dies auf op. 111 an. In dem Arietta-Satz lassen sich 6 Veränderungen erkennen, eben so viele Mikrokosmen des Gesammtbegriffes aller Tondichtung. Von unend-

licher Mannichfaltigkeit für sich, verknüpft diese Mikrokosmen das Band derselben Bewegung (l'istesso tempo) der infinitesimal (im Sechzehntheilwerth) durch alle Verwandlungen, gleich pulsirende Rhythmus. Ohne Unterbrechung sind diese Veränderungen vorzutragen; als einen Satz, einen Guß, sind sie zu geben. (Vergl. unsere Assimilation der einzelnen Veränderungen mit Motiv, Gegenmotiv, Mittelsatz, Rückkehr u. s. w. bei op. 109.)

Als einen Strom wollen diese Veränderungen verstanden sein, der in seinem Lauf die verschiedensten Gegenden widerspiegelt, ohne etwas an seiner Einheit einzubüßen. Der Strom, wie er trotz aller Schicksale derselbe bleibt, sei uns bildliche Vorstellung dieses Veränderungsstyls.

Nicht vom Thema kommt Beethoven die Veranlassung zu den kosmischen Bahnen, die sein Geist in den Veränderungen durchläuft. Höchstens ist die Veränderung im Thema gegeben, wie der Mensch im Embryo. Beethoven erfindet das Thema nach den Ideen, welche er in der Veränderung, als der beweglichsten und umfassendsten Form (was schon im Wort liegt) am Umfassendsten auszubreiten vermag. Man möchte zu sagen versucht sein: „Er schreibt das Thema den Veränderungen, nicht die Veränderungen dem Thema zu, und daher kommt dem Thema, bei ihm, die welthistorische Bedeutung" (Eroica, op. 109, 111, 127, 131, Nr. 36. 2. Abth. Adagio der Chorsymphonie).

Im tiefsten Schacht seines Gedankenprozesses wird ihm das Thema geboren, mit allen Veränderungen zum Kometenschweife.

Verstehen wir die Arietta in op. 111 als einen solchen geheimnißvollen Wanderer durch den unendlichen Raum des Geistes; die Veränderungen, als die, auf diesen Bahnen, kulturhistorisch gewonnenen Ideen; das Thema als die Reduktion dieser Idee auf **einen** Ausdruck, nicht als den Ausgangspunkt derselben, der höher, der in der Gesammtvorstellung liegt.

1. Veränderung, d. h. erstes Musikstück aus dem Thema. **Sempre legato** (die Veränderungen, was mit ihrer innersten Natur zusammenhängt, sind nicht angezeigt). Das Quellenhaupt des Stroms. Naturwüchsige Einfachheit. **Incessu patuit Dea!** — Ein Ideal seelenvollen Ausdrucks. Sanft in Synkopen gewiegt. Durch Steigerungen im harmonischen Effekt (es im 4., **b** im 5. Takt, Oberstimme) ein erwartungsvoller Fingerweis auf alles Folgende. 2. Veränderung. **Listesso tempo** $^{6}/_{16}$. Mehr Bewegung. Konzentrirterer Rhythmus ($^{6}/_{16}$). Das Thema, ein in diese erste Stromschnelle friedlich blickender Stern. Synkopen-Stauungen.

3. Veränderung. **L'istesso tempo** $^{12}/_{32}$. Lebhafte Strömung. Da hier der Kern der Vorstellung (ein Fingerspiel pathetischer Extasen) in der punktirten 32 Theil-Figuration liegt, welche eine Eroberung im Rhythmus ausmacht, so soll nach 32 Theilen (infinitesimal) gerechnet werden ($^{12}/_{32}$). Dieses 3. Musikstück aus dem Thema, in einem vom Klavier nie erlebten, vergeistigten Bravourspiel, spiegelt eine strombewegte

Presto – Toccata, und doch bleibt die Bewegung dieselbe (**l'istesso tempo**). Die Synkopen wirken, wo möglich, erstaunlicher als in der 2. Veränderung. Die kühnsten und komplicirtesten Figurationen verschwinden gegen diese Striche eines unbekannten Klavier-Phantasus.

4. Veränderung $^9/_{16}$. Die Erregtheit des voraufgegangenen Satzes, die zu groß gewesen war, um plötzlich aufzuhören, fortgesetzt durch Triolen in 32 Theil-Gruppen im Baß. Dem in stiller Rührigkeit in der tiefsten Tiefe fortgleitenden Strome, winken Blüthen und Blätter am Ufer, in einem Geheimgeflüster über das Thema (die Synkopen-Büschel). Diese Veränderung ist eine Doppel-Veränderung, indem nach dem 8. Takt, wo man den 2. Theil des Themas erwartet, der Satz in den ersten zurücktritt. Die bisherige 32 Theil-Figuration geht dabei, gangartiger geworden, aus den Bässen auf die Oberstimme über, wobei die linke Hand, in jeden Takt, 9 themahaltige Sechzehntheile streut. Alles im hohen Register. Dieses geistsprühende Gewebe, ein Sylphenballet, läßt das Thema durch Gazeschleier erblicken. 5. Veränderung. 9 Takte Anhang in der voraufgehenden Veränderung, führen in Arpeggien an eine kadenzartige Phantasie (5. Veränderung) in deren Trillergewühl einzelne Tropfen des Themas fallen. In Melodiestyl und Rhythmus, dem **Arioso** in **op.** 110 genähert.

6. Veränderung (Aufhebung der Vorzeichnung von 3 Been). Großartiges Finale im Chor.

Einen Chor erblicken wir in der wachsenden Vielstimmigkeit der Oberstimmen zu den 32 Theil-Triolen im Baß; in

der breiteren Strömung. Der 2. Theil des Themas (A Moll) in abermaliger Doppelveränderung. Kurzer Anhang (wie in der 4. Veränderung), der in einem Kadenztriller, gleichsam als Fortsetzung des phantasieartigen Zwischensatzes, den wir die 5. Veränderung nannten, eintritt. —

Dieser Schluß in höchster Trillerbravour mit dem Thema unter und über dem 10. Takte flüsternden Triller auf g zu von der linken Hand gemurmelten 32 Theil-Triolen, die in hin- und herwogenden Terzengängen, in einen still verhaltenen Seelenjubel auslaufen, in die letzten Spitzen des hohen Registers reichen, in einem Sextenstrom, über 3 Oktaven, zu den Bässen niederfluthen, drei Schläge aus dem Thema (in den beiden vorletzten Takten) diesen Tonfluthen beimischen, um dann im Raum zu verklingen — dieser Tonal-Sabbath ist die Apotheose alles Spielreichthums am Klavier; ein Traumgesicht des Tasteninstruments.

Wir erkannten die Mannichfaltigkeit des Beethovenschen Gedankens, die Größe und Tiefe seiner Ideen: daß er auch noch über Klangspiele dieser Art, über Duft und Zauber von Ton-Märchen gebiete, daß überhaupt ein Satz, wie diese Thema-Wandlungen, möglich sei, lehrt op. 111, dieser prophetische Blick in kommende Jahrhunderte kulturhistorischer Entwickelungen.

Archiv.

A. M. Z. 1824 S. 223. Ein höchst merkwürdiges (ja! höchst merkwürdiges!) Kunstwerk. Der 1. Satz ist groß und breit angelegt und wahrhaft imposant ausgeführt. Die Einleitung hebt im Baß

auf dem verminderten Septimenakkorde auf fis, mit wenigen, scharf accentuirten, durch Oktaven verstärkten Noten an, und schreitet so, auf etwas Gewaltiges vorbereitend, bis zu einem Einschnitt auf der Dominante fort, mit welcher der Allegro-Satz beginnt. Der Hauptgedanke dieses Satzes besteht eigentlich (!) nur aus 3 Noten, aber welch' herrliches, reiches, wahrhaft großartiges Kunstwerk hat der Meister aus diesem einfachen Materiale gebildet! — Ein reges Leben, ja, man möchte sagen, eine Art von Wildheit beseelt das Ganze, die jedoch einigemal von einem unvergleichlich melodiösen Gedanken unterbrochen wird und zu dem gewaltigen leidenschaftlichen Treiben den lieblichsten Gegensatz bildet. Wir können nur einiges ganz vorzüglich Effektvolles hervorheben die treffliche Konstruktion der das Einzelne verbindenden Kettengänge sammt deren kräftigen Umkehrungen; die Stelle in der 2. Klausel, wo der Hauptgedanke augmentirt als Fugenthema auftritt und, während er selbst in seinem ursprünglichen Zeitmaaße drunter und drüber gebaut ist, dreimal imitirt wird, endlich die ganz herrliche Stelle, in welcher jene melodiöse Phrase im Baß liegt und gerade da auf das innigste zum Herzen spricht. Der bei weitem merkwürdigste Satz ist der letzte. Wir wollen ihn keinesweges über den ersten stellen. Im Gegentheil sind wir der Meinung, er stehe weit unter (!) jenem. Wir nennen ihn den merkwürdigsten, weil er an Auffallendem, keineswegs jedoch an Melodie (!) Modulation und dergleichen (!) Alles überbietet, was uns je in reiner Pianofortmusik hiervon vorgekommen ist (diese Sonate wurde eben zum Geburtstag des Jahres 1900 geschrieben!). Das meist vierstimmig geführte Thema ist so einfach und ruhig fortschreitend, als ein Thema, das variirt (!) oder wie hier paraphrasirt (!) werden soll, nur gewünscht werden kann. Es hat aber dem Komponisten gefallen, sich zur Ausführung meistens nur solcher Kunstmittel zu bedienen, die wir seines hohen Genius nicht recht würdig finden (!). Er ähnelt in diesem Tongemälde einem Maler, der den Raum für ein Altarblatt einfarbig monoton, mit dem Miniaturpinsel (!) ausfüllt. Der Satz wimmelt von Noten (nicht eine zu viel) in den allerwunderlichsten, dem Taktgefühl oft ganz widerstreitenden (?) Zeiteintheilungen;

die Melodie ist mit den sonderbarsten Triolen-Ornamenten umwickelt; beides aber meist ohne die Hauptsache: Wirkung auf das Gemüth; doch die Phantasie des Herrn von Beethoven ist eine Sonne, die selbst die dichtesten Dünste der niedern Atmosphäre (!) zu durchbrechen vermag. Seite 19 (der Original-Ausgabe; es ist die letzte Veränderung gemeint) leuchtet sie wieder in aller ihr eigenthümlichen Glorie und verbreitet Wärme und Leben. Von hier an bis hinaus (lies: über die Grenzen damaliger Vorstellungen hinaus) etwas kürzer wünschten wir den Exkursus wohl (!) hat uns der Satz sehr viel Freude gemacht (was lag daran?) besonders auch, weil wir in diesem Auslauf eine neue Bürgschaft zu erhalten vermeinen: der große Meister werde in den espaces imaginaires et d'erreurs (!) nie lange verweilen*) sondern die Bewunderer seines herrlichen Kunstgartens auf schnell wieder nach dem Schönen sich wendenden Wegen, durch

*) Anspielung auf das Buch: Dianoilogie par le Prince Beloselsky, Londres 1791, das die Sphären der menschlichen Geistesfähigkeiten als konzentrische Kreise vorstellt. Im Mittelpunkt steht vis inertiae, in der weitesten Sphäre sagacité, imagination, goût, génie. Der Raum jenseits heißt espaces imaginaires, die Räume zwischen bestimmten Sphären sind espaces d'erreurs et de folies. Wir möchten, sagt der Rezensent, lieber die Spiralrichtung einer endlosen Linie vorschlagen, als Bild des Zusammenhanges aller Seelenkräfte, ihres rastlosen Strebens nach steter Erweiterung des Feldes ihrer Thätigkeit, als Bild der Täuschung, die dem leicht widerfährt, der ohne die *ganze* Spiralrichtung zu überblicken, nur die *vorübergehende Krümmung* der nächsten Linie bemerkt und für *Rückgang zur engern* Sphäre nimmt, was gerade ein *Fortstreben* ist, zur herrlichsten Erweiterung.

Diese tiefe Bemerkung des Rezensenten, der deshalb die letzte Stylperiode in Beethoven nicht richtiger verstand, wende man an, wo *ein* Rückgang unseres Tondichters zur überwundenen Ideen-Sphäre der alten Meister vorzuliegen scheint, und doch Alles Fortstreben zur herrlichsten Erweiterung ist.

wahrhaft Vortreffliches oft noch entzücken. Wir wünschen dies ihm (wie gnädig) und uns (wie vorsichtig). —

Mittheilung H. Professor Schindler's an uns.

Die Sonaten op. 106, 109, 110, 111 spielte Beethoven nicht, hätte sie auch mit bestem Willen nicht mehr spielen können, aber bei'm Niederschreiben dieser Werke, wo ich stets um ihn war, (als er op. 110 und 111 schrieb, wohnten wir zusammen) versuchte er einzelne Stellen unzählige Male. Die Passage mit 32 Theilen im 1. Satz von op. 110, auf einem meist fürchterlich verstimmten Flügel, nach Schülerweise 15—20 Male probirt (Meister machen sie 100 Male) bevor er wieder weiter schrieb, hat mich zur Verzweiflung gebracht, da ich im selben Zimmer mit Korrekturen beschäftigt war. Die letzten Jahre ward seine linke Hand so schwerfällig, daß sie sich fortan auf alle Tasten legte. Nun denke man sich diese Musik. Aufmerksam darauf gemacht, ließ er eine Weile von dieser Unart ab, jedoch alsbald patschte die Hand wieder in gewohnter Weise auf die Tasten, wie kleine Kinder zu thun pflegen. Dagegen verstand die Rechte noch immer die feinsten Schattirungen sicher und deutlich auszuführen. Das genügte dem Verständigen, wenn der Meister was immer spielte. Als 1823 die dreimaligen Korrekturen von op. 111 für Schlesinger in Paris, gemacht wurden, wobei Beethoven tausend Flüche über die tausend Fehler ausgestoßen hatte, besorgte ich jedesmal die Reinschrift der ausgezogenen Fehler. Es kam mir somit das Manuscript dieser Sonate weit mehr vor Augen als die von op. 109 und 110. Da erlaubte ich mir einstmals die Frage, ob denn dieses op. 111 keinen Schlußsatz erhalten werde, denn ohne daß ich von dem Werke bis dahin mehr gehört hatte, als Beethovens Fingersatzproben, zuweilen 99 Male hintereinander, z. B. bei der Passage im 1. Satz von op. 110 mit den 32 Theilen), auch mochten diese Proben oder Versuche noch einen andern höhern Zweck (ja! höheren) gehabt haben, wollte ich doch schon zur Erkenntniß (gekommen sein), daß hiebei ein dem 1. Satz entsprechender 3., eben so feurig und hinreißend,

folgen müsse. Mein theurer Freund und Lehrer fertigte mich mit der kurzen Antwort ab: ich habe keine Zeit einen 3. Satz zu schreiben. Damit gestand er doch, daß ein 3. Satz erforderlich. Weiter kamen wir auf diesen Hammel nicht wieder zu sprechen. In Schindlers offenem Briefe: „Nach Bremen. Beethoven und seine Ausleger" (Nr. 2 der N. Rh. M. Z. 1856) heißt es: Das Bessere, Geistvollere kam aus der Feder von A. B. Marx, 1824, in der Berl. M. Z. über die letzten Sonaten, wovon das über op. 110 und 111, Beethoven nicht ohne Beifall gelesen hat. Doch ging ihm Marx, bei Ausmalung der letzten Sonate viel zu weit (?). In einem Briefe aus Baden, 15. Juli 1824, an den Berliner Schlesinger, berührt Beethoven diese Art von Beurtheilung musikalischer Werke (dieser Brief ward zurückgehalten (warum?) und liegt bei mir). Kurz, jene Marxsche Ausmalung hat unserm Großmeister Grund und Stoff gegeben sich näher über op. 111 auszulassen. Auch hierbei sprach er von einem 3., von einem Schlußsatz. Ist mir das Gedächtniß ganz treu geblieben, so äußerte er, daß die Variationen theilweise eine andere Gestaltung (auch an Zahl wenigere) erhalten haben müßten, wenn er einen 3. Satz geschrieben hätte. Ein 3. Satz lag ursprünglich sicher und gewiß in der Absicht (?), allein die Neunte drängte auf's Papier zu kommen, darum keine Zeit zum 3. Satz, und darum (?) die Gestaltung der Variationen, wie sie vorliegt. So weit Schindler in 3 Briefen (1855—1856).

Der verhaltene Jubelausdruck des Arietta-Thema's reichte allein hin, die Ansicht von der Unvollständigkeit der Sonate zu entkräften und zu beweisen, daß auf den 2. Satz gar kein 3. folgen **konnte**.

Verleger-Briefe an Beethoven über op. 111. Kopie von Holz, nach den Originalen. Paris, den 3. Juli 1822. Da ich das Vergnügen gehabt habe, Ihre Sonate zu erhalten, die so viele Schönheiten enthält, daß der große Meister nur im Stande war sie zu schaffen, nehme ich mir die Freiheit, ehe ich solche stechen lasse (wie vorsichtig) bei Ihnen gehorsamst anzufragen, ob sie für dies Werk nur ein Maestoso (lies: nebst Allegro) und Andante (lies Arietta, Adagio) geschrieben, oder, ob vielleicht das Allegro (Finale) zu-

fällig beim Notenschreiben (!) vergessen worden. Ich halte es für Schuldigkeit Ihnen diese Anfrage zu machen, da jedes Meisterwerk streng nach dem Willen des Schöpfers gedruckt werden muß. M. Schlesinger (Sohn).

Berlin, den 13. Juli 1822. Mit Gegenwärtigem wollte ich nur anfragen, ob Ihre mir gesandte Sonate, wo das 2. Stück die Ueberschrift hat: Arietta, nicht ein 3. Stück bekommt und mit diesem beendet ist? — Ich bitte Sie sehr dies an meinen Sohn nach Paris senden oder anzeigen zu wollen. In dieser Erwartung Ihr ganz ergebener A. M. Schlesinger (Vater).

Berliner A. M. Z. 1824 Nr. 11. Brief (Marx) an den Redakteur (Auszug). Keinen geringen Dienst leisten wir dem Leser, indem wir diesen Geistesschatz aüs dem Schutt eines begrabenen Zeitblattes hervorgraben. — Ew. Wohlgeboren werden sich wundern, statt der Recension der 111. (?) Sonate, diese selbst zurück zu erhalten. Ich will Ihnen erzählen wie es mir mit der fatalen Sonate ergangen ist. Was mich in eine ungewöhnlich geneigte Stimmung versetzte, als ich die Sonate zur Hand nahm, war der Umstand, daß ich gerade an demselben Tage vor 15 Jahren (1809) mich zum ersten Male über Beethoven aussprach. Ich erinnere mich mit der Freude des Gerechten, wie sorgsam ich damals Beethovens Composition, ich glaube (!) es war seine C Moll-Symphonie, mit den Regeln, mit dem herrschenden (!) System und den Werken der früheren Meister, verglichen hatte. Trotz der Abweichungen, die schon damals Beethoven sich erlaubte, erkannte ich sein Talent aufmunternd an, ja, ich ging in dieser wohlmeinenden Stimmung so weit, ihn in der Ferne das ideale Ziel, ein zweiter Mozart, wenigstens (!) in den Symphonien zu werden, erblicken zu lassen, wenn er die Ausschweifungen seines Genius zügele, das Barocke, Ueberspannte aus seinen Compositionen verbannen lerne, wenn er weniger gesucht, wenn er klarer und verständlicher schreiben würde (kurz, wenn er aufhörte Beethoven zu sein, setzen wir dieser Persiflage des damaligen Standpunktes der Beurtheilung, hinzu). Wazu sind wir Recensenten, wenn Niemand auf uns hört? — Beethoven hat nicht gehört (Gott sei

Dank!) ist immer seinen eigenen Weg gegangen. Wozu, fragte ich mich, jene Wahrheiten wiederholen? Er kann ja nicht anders, und junge verständige Componisten sind genugsam gewarnt (!) nicht Beethoven zu werden, (allerdings gefährlich). Was wird's auch sein mit der neuen Sonate? Wieder ein Werk wie die sogenannte Sonata quasi una fantasia Cis Moll, die mit dem Adagio anfängt (freilich ein Unglück) weil ihm kein erster Satz einfallen wollen (!) oder wie seine 54. (?) Sonate, wo man aus dem seltsamen Klingen nicht herauskommt. Sieh' da, die neue hat ja nur 2 Theile, kein Finale. Indeß nehmen wir sie, wie sie ist, (bei Beethoven das Klügste). Aber was soll ich nun von dem Inhalte sagen! daß ich sie nicht spielen konnte, mochte sein. Er schreibt nun einmal nicht fingerrecht und man hat gelernt, den Noten anzusehn, was klingen müsse, wenn es gespielt werden könnte (!). Aber diese Schläge im Einleitungssatze; dieses wüste ungebändigte Stürmen und Toben im Allegro; ist das Musik? ja, ist das ein ästhetischer Genuß, von Sturmwinde fortgerissen zu werden? — Dieses Treiben in die höchste Höhe; dieses Grollen in der Tiefe, ist das verständige, klare, ruhige Entwickelung, ist hier Melodie — doch ja! Zwischen dem Stürmen und Rollen durch, kommt wol einmal (!) ein Sätzchen von einem, zwei Takten. Aber was würde man von einem Gemälde sagen, wo aus Nebel und Nacht hier einmal ein Stern schimmerte, dort ein Irrlicht flackerte, ein Wetterstrahl zuckte? Und nun diese Melodiesätzchen — jedes Kind singt so in seiner Unschuld (solche Kinder sind noch nicht geboren worden) ist das kunstvolle Erfindung? — Ich kam zu den Variationen. Das Thema, eine recht hübsche, volksmäßige Ariette — Beethoven hat sich seit Webers Freischützen (!) gemerkt (!) was zieht; aber, um's Himmels Willen, welche Begleitung! Zwei Oktaven unter der Melodie, in den tiefsten Baßtönen, mit liegen bleibender Dominante, summt und saust das fort, wie eine fern verklingende Glocke; und warum? Weil es die Regel des mehrstimmigen Satzes ist, die Stimmen nicht aus einander zu ziehen, sondern nach Analogie der mitklingenden Töne in der mittlern Region zusammen zu halten, und weil es Beethoven gefällt, sich über jede Regel weg=

zusetzen. Ich warf nur noch einen Blick auf die 3 nächsten Variationen. Nun ja, sie sind gearbeitet, aber wo ist da eine gefällige, geschmackvolle, brillante Figur? Die Stimmen drängen sich in einander und durch einander durch, wie verschüchtert, und so zieht sich das endlos hin, daß man den Athem verlieren möchte. Hier unterbrach mich der Musikdirektor, und führte mir einen jungen Mann zu, auch Künstler, und nun beginnen meine ärgsten Leiden. Schon während der Unterredung hatte ich mit Wohlgefallen gehört, wie rund und präcis der junge Mann — ich will ihn Edward nennen — die Beethovensche Sonate (er hatte sich mit ihr an den Flügel gesetzt) herausbrachte, nur zu stürmisch und stark — man ist in seinen Jahren noch nicht modest. Jetzt, er war schon tief in den Variationen, bohrt sich mir in ewig wiederholten Schlägen ein Ton wie eine Dolchspitze in's Ohr; später eine Stelle, ich weiß nicht wie viel Triller in einander gellten. Edward ließ die Hände sinken. Wie fühlte ich den Triumph meiner Meinung: „nicht wahr, mein Lieber, nicht auszuhalten ist es?“ Er war sehr angegriffen und nur spät sagte er: es muß vollendet sein. Er spielte weiter. Wie schwer ward's mir, das Ende zu erwarten, und wie verblüfft mag ich ausgesehen haben, als sich endlich fand, daß jenes Aufhören und jener Ausruf nicht Mißfallen, sondern der Jüngling, der jetzt mit Thränen übergossen und erblaßt und aufgelöset war, von diesem Chaos von Klängen — doch ich darf nicht mehr so reden — von dieser Musik so tief ergriffen war. Aber weiß ich nun noch, was Musik ist und Effekt, wenn es wenigstens einen Menschen giebt und dazu einen Mann vom Fache, den diese Musik rührt? — Edward seufzte: „Nun sei Beethoven gestorben und sein Riesengeist sei vor die Menschen getreten und habe gesprochen: ihr habt mich nie erkannt; schaut auf, das war mein mächtiges Leben; diese Schmerzen haben mich geläutert, diese Lichtblicke aus Elisium, diese Klänge aus der seligen Jugendzeit (?) haben mich gestärkt, das zagende Herz erquickt — und nun sterbe ich.“ „Ja er ist gestorben!“ rief Eward aus. Ich erwähnte das Vorhergehende, um mir den Weg zu nachfolgendem Gespräche zu bahnen.

Ich. Also gefallen hat Ihnen die Musik?

Edw. Gefallen? Sie sehen, ich habe sie empfunden.

Ich. Welche Sätze sind es denn, die Sie am meisten angesprochen haben?

Edw. Was weiß ich von Sätzen? Ich habe keinen einzelnen Satz gehört, sondern einen groß und voll dahin ziehenden Strom, und Sie fragen mich nach der einzelnen Welle.

Ich. Sie wollen die Einheit des Ganzen im Auge behalten; ich will die Einheit des ersten Satzes anerkennen. Er ist ein tüchtiges, wenn auch etwas wildes Fugato. Aber nach einem solchen Satze — eine Arietta (words! words!) mit Variationen, ist das passend?

Edw. Eben diese Variationen gehören zu Beethovens größten Leistungen. Wie weit trägt ihn sein Genius in nie betretene, unerforschte Bahnen; wie versenkt er sich in die tiefste Tiefe und fliegt kühn wieder auf zur Höhe; was drängt sich hier zusammen — und wie gemessen ist der Gang, wie gehalten, wenn ich den zweideutigen Ausdruck gebrauchen darf, die Form! So gemessenen hoch-ernsten Schrittes mag der griechische Chor die Bühne umwandelt haben, während er die tiefsten Empfindungen des Dichters enthüllte. (Vergl. die Berl A. M. Z. bei op. 110). Darf ich als Komponist reden (nein; bei Beethoven nie), so ist es mein eifrigstes Streben, mir die Form so anzueignen, wie Beethoven (!), im freiesten Phantasiefluge so gehalten, in der strengsten Fessel so frei und ungehemmt, wie er zu werden. (Das wird man nie, man ist es oder lascia ogni speranza!)

Ich. Es ist wahr, je aufmerksamer ich die Sonate betrachte, desto strenger finde ich die Form gehalten. Nicht bei jedem Beethovenschen Stücke würden Sie mir dasselbe nachweisen.

Edw. Was nennen Sie nachweisen? Muß nicht, was wirklich da ist, von jedem Sehenden gesehen werden können? Aber es hat mir schon oft geschienen, als hätten die meisten, die über Beethoven reden, sich nur nicht auf den Punkt gestellt, aus dem allein seine und alle Kunstwerke übersehen werden können. Man spricht überhaupt

so viel von Form und scheint damit etwas ein für allemal Bestehendes, einen Typus für alle Geisteswerke zu bezeichnen. Ist denn die Form etwas selbstständiges? Ist sie etwas anderes, als die Offenbarung der Idee, die Menschwerdung des Gedankens im Kunstwerke? Jede gereifte, gesunde Idee muß sich als solche in gehaltener Form offenbaren. Aber jeder ist ja die Form identisch, oder wenn der haarspaltende Verstand nun einmal scheiden will und muß: jede Idee hat sich ihre eigene Form geschaffen, die, wie sie selbst, organisirt sein muß. Kein Nachweis kann bei einem Kunstwerke erwünschter, nöthiger sein, als der Nachweis der Idee, denn von dieser aus kann das Ganze nur angesehen und beurtheilt werden. (Goldene Worte! und sie las Beethoven!)

Ich. Sie haben vorhin geäußert, daß Ihnen der erste Satz gleichsam allegorisch das Leben Beethovens andeute.

Edw. Wohlan, der zweite ist der Tod des großen Mannes. Schwellen nicht die Harmonien des Themas schon wie die Trauermusik des fern heranschwankenden Leichenzuges durch die Nacht? Schon im 2. Theil (A Moll) Grabgeläute. Nun der erste Trupp der Leichenbegleiter in langen Flören, die sanft klagenden Freunde; mehr und mehr drängt sich's, das rothgelbe Fackellicht wallt näher; Grabesläuten tönt durch, Erinnerung rückt uns an das Schmerzenlager zurück, noch einmal durch die fortsummenden Glocken höre ich das letzte schwere Aufathmen des Sterbenden (?) verworren und dann immer klarer tönen ihm im Delirium (!) der letzten Stunde Engelstimmen durch die Nacht, hoch oben wiegt sich Kindergesang, wie der Lerche Triller im höchsten Aetherblau; der heilige (heilig! heilig hier!) Dreiklang dringt mit krystallhellem Rufe durch die lichter werdende Dämmerung, Harfengelispel und immer mächtiger anschwellende Akkorde brausen aus den Harfen der Engel hernieder — er hat vollendet der Herrliche! Und die ganze Erde trauert um den verkannten Liebling und überall tönen die Todtenglocken, sanfte Klage, wehmüthige Erinnerung, dankbar liebevolle Feier geleiten ihn zur Ruhestätte. Wer würfe seinem Sarge nicht die schönste Blume nach, wer sendete der hinabrollenden Erde nicht verwaiset den liebevollsten Blick durch den

Thränenstrom nach? (Schindler (3. Auflage II. 4) nennt diese Auslegung, und andere dergleichen (wo fand er dergleichen von dieser Kraft?) irrsinnige (!), er bezeugt, Beethoven hätten sie unangenehm berührt, er vergißt, daß das Kunstwerk gegen den Künstler Recht haben kann, daß Beethoven, der Reizbare, jeden Augenblick anders denken konnte.)

Musikdir. Noch lebt Beethoven.

Edw. O glaubt mir, der oft Verkannte hat viel gelitten! Wer erquickt ihm, der nicht aufhört uns königlich zu beschenken, die späten Tage? Lebt er noch, so hat er doch den Tod empfunden, den bittern Kelch geleert! Welcher Künstler gäbe auch etwas anderes, als was er in sich erlebt?

Musikdir. Aber — woher wissen Sie, daß Beethoven das alles, und nicht etwas ganz Anderes gemeint hat? (vergl. den Maigruß von Marx bei op. 68).

Ich. Was läßt sich nicht bei einem Musikstücke träumen, was in eine Composition hineinlegen, woran vielleicht der Komponist selbst nie gedacht hat?

Edw. Ich habe diesen Einwand schon oft hören müssen. Er ist so zwitterhafter Natur, daß man ohne Nachtheil ihm beistimmen und ohne Gefahr ihm widersprechen kann. Ob Beethoven über seine Schöpfung zur Reflection gekommen, weiß ich nicht; es ist wenigstens nicht nothwendig, denn das weiß ich zuverlässig, daß er nicht aus der Reflection geschaffen hat. Allein wozu den Komponisten fragen? Spricht das Kunstwerk nicht selbst, ist es nöthig, daß er uns erst sage, was es bedeuten solle, dann Schade um seine Mühe und Zeit. Ist aber das Kunstwerk dieses Namens werth und sind wir überhaupt fähig, aufzufassen, so begreife ich nicht, wie wir etwas anderes in ihm finden sollen, als was darin liegt Ist es denn Sache unserer Willkühr, was wir bei einer gewissen Anregung empfinden? (in diesen Worten liegt der Schlüssel zur Realität in Instrumentaltexten). Wollen Sie doch einmal bei unserer Sonate fröhliche, heitere Empfindungen haben."

Ich. So leugnen Sie, daß verschiedene Personen von demselben

Kunstwerke verschiedene Auffassungen haben können? Wir selbst, dächte ich, lieferten den Beweis.

Edw. Erlauben Sie, daß ich letzteres deswegen bestreite, weil es mir scheint, als hätten Sie die Sonate noch nicht künstlerisch aufgefaßt, sondern nur anatomisirt. Doch stimme ich darin bei, daß dasselbe Kunstwerk von verschiedenen Personen in einem gewissen Grade verschieden aufgefaßt werden muß. Die Wirkung eines Kunstwerkes stelle ich mir als Produkt seiner Idee und der Eigenthümlichkeit des Auffassenden vor, und finde darin einen Beweis für die Göttlichkeit der Kunst, daß sie den verschiedenen Individualitäten jeder das ihm Angemessene darbeut. (Eine Vorstellung, die alle Zweifel löst, und zu dem Bedeutsamsten gehört, was je über Musik gesagt worden). Allein zugleich bitte ich zweierlei nicht aus dem Auge zu verlieren. Einmal nämlich ist doch wohl eine größere Gleichheit unter den Menschen, als man oft annimmt. Wir sind vor Allem ein und dasselbe Geschlecht, wir sind dieselbe Art (Europäer), und die mächtigsten, dauerndsten, allgemeinsten Einflüsse, die, welche gleiche Zeit, gleiches Land, gleiche Sprache äußern, sind uns gemeinschaftlich. Streifen wir nun im Angesichte der Kunst ohnehin alles Willkührliche, Conventionelle, Aeußerliche ab, wie wir müssen, um des reinen Kunstausdrucks fähig und würdig zu sein, so wird die Verschiedenheit in der Auffassung so ziemlich verschwinden. Dann aber erkenne man zweitens die Gewalt des vollendeten Kunstwerkes an, jeden Auffassungsfähigen aus seiner Individualität heraus zur Idee des Kunstwerkes empor zu heben.

Edw. spielte die Sonate. Ich gestehe, daß ich den lugubren Ausdruck des zweiten Satzes empfand, daß ich mich aber nicht zu Edwards Auffassung stimmen konnte. Es ist wahr, Glocken tönten und in der berufenen Trillerstelle klangen die Schläge des tiefen b durch das übrige Geläute, ganz schauerlich durch. Der Musikdirektor fing an zu bestreiten, daß ein so furchtbarer Effekt in das Gebiet der Schönheit gehöre. Wo wollen Sie denn, fragte Edw., die Grenze ziehen?

Musikdir. Lassen Sie mich lieber fragen, ob Sie keine ziehen wollen?

Edw. Keine, wenn die Natur nicht selbst Stillstand gebietet.

Musikdir. Wie weisen Sie mir ihr Gebot, oder ihr Schweigen nach?

Edw. Die Kunst ist das Leben, ist die vom Menschen wiedererschaffene Welt. Was das Leben baut, gehört auch der Kunst an, und Mißgeburt, todte Geburt ist alles andere. Müssen wir nicht vom Leben scheiden? den Gedanken Tod, den Verlust des Edelsten und Theuersten ertragen? Warum soll die Kunst nicht aussprechen, was die Wirklichkeit uns mit eisernem Stempel einprägt?

Musikdir. Allein die Kunst tröste uns, statt uns zu betrüben (!).

Edw. Trost ist für die Schwachen. Die heilige Kunst belehrt uns, indem sie zeigt und vorempfinden läßt, was getragen werden muß; sie stärkt uns, indem sie die erwachenden Kräfte in unserer Brust uns bekannt macht; sie erhebt uns, indem sie, wie die Natur selbst, im Untergange den Aufgang, das neue Leben, im Ende des Endlichen, das Ewige zeigt. (Wie tief und herrlich gedacht!)

Marx, 35 Jahre später (1859), Beethoven (B. 2 S. 300). Die Sonate tritt mit einer gewaltig Alles zusammenfassenden Einleitung auf und rollt im 1. Satze, fugato, ein mächtig durchkämpftes Leben im Bilde der Rückerinnerung (?) vor uns auf. Der 2. Satz bringt als Thema eine Arietta, einen volksmäßigen Gesang, dessen seltsam auseinandergelegte Stimmen (in dieser klaffenden Entfernung von einander ist das Geheimniß begraben), dessen tief hinabwandelnder Baß, dessen Wendung im 2 Theil nach A Moll, mit den hindurchklingenden Schlägen auf e, e; dessen ganze Führung an jene Liederweisen (wo bestanden diese?) letzten Geleits erinnert. Variationen führen die Anregungen der Arietta weiter — wer kann Alles sagen? und wer vermöchte Alles zu beweisen? Ich habe da viel hineingeheimnißt! hat einmal Göthe bei solchem Anlaß gesprochen. So der Dichter, anders der Traumdeuter (vergl. Marx bei op. 110).

Mehr sagt Marx nicht (!) über op. 111, in seinem speziellen

Werke. Scheiden wir von der letzten Sonatendichtung als von einer der kunstheiligsten Offenbarungen musikalischer Gesammtlitteratur! —

Tief charakterisirt Hugo Dingelstädt in Odessa den Arietta-Satz, wenn er uns schreibt: Hohe, zarte Klänge tragen Welten für das Herz, sind fast Seelen ohne Leiber. In der Tiefe wogen vergangene Zeiten und Schmerzen, während reine Höhe in die Zukunft winkt in glänzende Sternengefilde über maßlosen Abgründen!

Aber man kann nicht mit Dingelstädt fühlen, wenn er sagt: „In op. 111 haben wir offenbar mit dem Meer zu thun, ein Meerbild, wie es nie tiefsinniger geschaffen worden. Dieses räthselhafte Werk, vor dem wir als Jünglinge erschreckten, später, wie vor etwas Ungeheuerlichem, ohne Verständniß staunten, um endlich als Männer an diesem Wunderbau in scheuer Ehrfurcht empor zu blicken; op. 111 läßt sich nur durch den Sturm von Shakespeare erklären. Durch den Sturm hat Beethoven das Meer errathen, das er nie erblickte: Es ist Eigenschaft des Genies, Alles zu wissen."

Wir entgegnen: Der Mensch ist dem Menschen das Nächste; der Mensch par excellence aber ist der Dichter. Die Interpretation darf mithin nie ohne spezifische Gründe, die in op. 111 nicht vorliegen, den Menschen der Natur nachstellen. Der König der Kritik, Lessing (Laokoon XVII), schreibt, wenn der poetische Stümper, sagt Horaz (De a. P. V. 16), nicht weiter kann, so fängt er an, einen Hain, einen Altar, einen schlängelnden Bach, einen rauschenden Strom, zu malen. Der männliche Pope (und wie männlich ist erst Beethoven!) verlangte, daß wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungssucht so früh wie möglich entsagen müsse (und Beethoven dichtete op. 111 als Greis). Ein blos malendes Gedicht erklärte er für ein Gastgebot auf lauter Brühen (as absurd, as a feast made up of sauces).

Das von Dingelstädt über op. 111 Angeführte begleitet eine reizende Darstellung des ewig neuen Meer-Schauspiels, welche Dingelstädt uns bescheiden als verworfene Einleitung (Introduktion) zu op. 111 bezeichnet. Die große F Moll-Solo-Sonate op. 57, deren leidenschaftliche Strömungen wir immer den stürmischen im 1. Satz von

op. 111 assimilirten; op. 57 rangire, meint Dingelstädt, unter die Kompositionen, deren Basis Faust ist, diese deutscheste aller deutschen Dichtungen, über die natürlich Beethoven viel gegrübelt und gebrütet habe. Daß er allen Ernstes H. Professor Schindler auf den Sturm von Shakespeare für op. 57 verwiesen, sei nicht anzunehmen, weil der Erzschalk in Beethoven sehr geneigt sein müssen, Schindler, so oft er Beethoven zu stark mit Fragen auf den Leib rückte, hinter's Licht zu führen (eine Ahnung davon siehe in Schindler selbst bei op. 101).

Wir, für unsern Theil, verdächtigen nicht Schindler, weil, wie Dingelstädt meint, sein ganzer Ideenkreis sich als ein Beethoven untergeordneter zeigt. Wer könnte sich dem Ideenfluge eines Beethoven gleichstellen? — Recht hat aber Dingelstädt wenn er sagt, Schindler habe von dem, was er in Beethoven überhaupt verstanden, Manches übergipfelt. So op. 14, zwei leichte spielbare Sonatinen, die mehr von einer musikalischen als von einer poetischen Idee getragen würden. So leicht, wie mit einem bittenden und einem andern widerstrebenden Prinzip, wie Schindler in op. 14 aufstelle, würde man mit Beethoven nicht fertig. Was stellten diese Prinzipe vor? zwei Liebende? zwei Verheirathete? Der Mann brummt wohl?

Wir müssen das gescheidter machen
Eh' uns des Lebens Freude flieht.

Man hat zu bedauern, daß Dingelstädt, dessen bloße Andeutungen schon so viel Werth haben, nichts Vollständiges geben wollen. Jedenfalls hat man ihm für sein Verständniß der in op. 111 mit Vorliebe von Beethoven aufgesuchten hohen Register um so dankbarer zu sein, als damit dem Element der Höhe in den Sonaten und Quartetten dritter Periode, in der D Messe und Chorsymphonie, die tief poetische Bedeutung vindizirt wird, welche diese Werke, auch nach dieser Seite hin, die dem größeren Publikum noch immer eine der unzugänglichsten ist, behaupten, und gewiß im Sinne ihres Schöpfers behaupteten, der wahrlich nicht zufällig zu den hohen Registern gekommen war.

* * *

Op. 112. Meeresstille und glückliche Fahrt. Gedicht von Goethe; für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchesters, dem Verfasser der Gedichte, dem unsterblichen Goethe gewidmet, sagt die Widmung. Steiner (Wien). Eine Ausgabe. Partitur und Klavierauszug mit Singstimmen; Meeresstille (**Poco sostenuto** $^4/_4$ **alla breve** D Dur). Glückliche Fahrt (**Allegro vivace** $^6/_8$ D Dur).

A. M. Z. 1822, S. 674 (Rochlitz). Wenn auch nicht gerade imponirend (!), aber wahrhaft originell, geist- und sinnvoll, dabei heiter, überall anwendbar, überall ansprechend. Der Gesang ist höchst einfach und sanft hinfließend, das Orchester aber faßt das Malerische der einander entgegengesetzten Naturscene auf. Die „tiefe Stille", die man gleich Anfangs, wie wunderlich das auch scheine, hört, läßt Einen kaum athmen. Die „ungeheure Weite" S. 4 schneidet mächtig ein, und macht die Rückkehr des ersten Bildes nur noch wirksamer. Nachdem Alles gleichsam in Ermattung versunken ist, Alles wie „das Meer" ohne „Regung" ruht, fängt ganz allmählig, die leise Bewegung an (Ritornell des 2. Chors) nimmt zu, immer mehr, wird belebter, immer belebter, und jetzt fällt der Chor frisch und kräftig ein: „Die Nebel zerreißen." Lächeln muß man, es geht nicht anders (?) aber es ist das Lächeln heitern und herzlichen Wohlgefallens, womit man treu (lies genial) aufgefaßte, geistvoll und sinnig ausgeführte „Naivitäten" (!) in Dichtungen empfängt, und begegnen sie Einem im Leben, da gleichfalls (!)

Die Opus-Zahl 112 gehört auch noch den 12 Bagatellen an (op. 119) siehe den Grund solcher Irrthümer in der Notiz von Holz bei op. 121.

* * *

4 deutsche Lieder für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. Abgedruckt aus der Wiener Modenzeitung mit besonderer Bewilligung des Herrn L. van Beethoven, sagt die Original-Ausgabe (Sauer und Leidesdorf, Wien). Später bei Simrock. Op. 113.

1. Abendlied unter gestirntem Himmel, Es Dur, 81 Takte. 2. Das Geheimniß, G Dur, 25 Takte. 3. Resignation, D Dur, 49 Takte, Text vom Grafen Haugwitz. 4. So oder so! F Dur, 22 Takte.

Vergleiche über Nr. 2 und 4 den Buchstaben b, über Nr. 1 und Nr. 3 die Buchstaben u und v 3. Abtheilung.

Schindler (3. Auflage II. 156) giebt den interessanten, das gerechte Selbstbewußtsein des Genius charakterisirenden Nachweis, Beethoven habe den Redakteur der Wiener Zeitschrift (lies Moden-Zeitung) „Schick" ersucht, dem Dichter der Resignation für den Impuls zu so „glücklicher Inspiration" zu danken, eine Ehre (gewiß!) die nur Matthisson (Adelaide) Tiedge (An die Hoffnung) Jeiteles (Liederkreis) von Beethoven widerfahren wäre. Das Liedchen „Resignation" eine der seltensten Perlen in des Meisters Liedersammlung, birgt, fährt Schindler fort, ein großes Stück musikalischer

Weisheit in sich. Ein interessantes Urtheil, gar nicht in Schindlers Weise.

Der thematische Katalog von Breitkopf giebt die **Opus-Zahl** 113 der Ouverture zu den Ruinen von Athen (siehe op. 114. Da die angeführten Lieder zu Lebzeiten Beethovens und noch dazu mit seiner besonderen Bewilligung unter der **Opus-Zahl** 113 erschienen; so ist diese die authentische.

* *
*

Op. 114. Die Ruinen von Athen, ein Nachspiel mit Chören und Gesängen von Kotzebue. Zur Eröffnung des neuen Theaters in Pesth, am 9. Februar 1812 verfaßt (das Vorspiel war op. 117), erschien theilweise und zu verschiedenen Zeiten bei Artaria (Notiz von K. Holz).

Ouverture Gegend auf dem Olymp, in einer Höhle Minerva, schwermüthig sinnend. Nr. 1. Unsichtbarer Chor. (**Andante poco sostenuto** $^{4}/_{4}$ Es Dur (Tochter des mächtigen Zeus). Minerva erzählt, wie sie zweitausend Jahre dafür büßen müssen, daß sie Sokrates sterben lassen. Merkur verkündet Verzeihung und bietet sich zum Geleitsmann in den Olymp an. Trotz aller Vorstellungen will Minerva Athen sehen. 2. Dekoration: Die Ruinen von Athen (Parthenon; Theseus Tempel, der dem Gott der Winde heilige Thurm in eine Moschee verwandelt) Grieche und Griechin (Duett: Ohne Verschulden, Knechtschaft dulden.

Nr. 2. **Andante con moto** $^{6}/_{8}$ G Moll). Derwische ziehen aus dem Thurm der Winde, mit denen ihnen eigen-

thümlichen Ceremonien, und wackeln wieder hinein (Nr. 3, Chor der Derwische, Allegro ma non troppo $^4/_4$ E Moll: Mahomet! Du hast in Deines Aermels Falten den Mond getragen, ihn gespalten. Kaaba! Kaaba! Türken mit gezogenem Säbel ziehen über die Bühne (Nr. 4. Marcia alla Turca, vivace $^2/_4$ B Dur). Merkur: Nun? hast Du jetzt begriffen? Warum Dein Oelzweig hier verdorrt? Minerva: O laß uns über's Meer in ferne Länder schiffen, hinweg von diesem fluchbeladnen Ort! Merkur schlägt Germaniens Theater vor (!) 3. Dekoration: Platz in Pesth, sanfte Musik (Nr. 5. Allegro assai ma non troppo $^6/_8$ C Dur, Harmonie auf dem Theater). Ein Greis, Minerva und Merkur in Pilgerkleidern lassen sich erzählen, wie hier ein Tempel der Musen eröffnet wird (Nr. 6. Marsch der Ouverture G Dur, hier in Es Dur $^4/_4$ Assai moderato) Genien ziehen einen Wagen mit Thaliens Bildsäule; die hohen Charaktere des Trauerspiels vor Melpomenens Triumphwagen. Merkur: Schau' dieser Kinder fröhliches Gewühl. Minerva: Doch diese ernsten hohen Gestalten? Merkur: Es war Melpomene, die sie in's Leben rief: Sie hat erweckt die hohe Kunst der Alten, die seit Athens Vernichtung schlief: Thekla, Wallenstein, Otto der Wittelsbacher (!) Emilie Galotti, Tell, die Jungfrau, Egmont und Maria Stuart, Coriolan (von Collin?) und Iphigenia, Regulus (Collin!) und Octavia (Kotzebue, bescheiden selbst!) 4. Dekoration: Tempel; Wechselgesang der Priester und Jungfrauen (Maestoso, Wiederholung von Nr. 6). Priester: Schmückt die Altäre. Jungfrauen: Sie sind geschmückt. Streuet Weih-

rauch (Kotzebue versäumte das nie). Er ist gestreut (Fingerdick). Der Zug erscheint im Tempel. Oberpriester mit reger Freude die nie erkaltet: Empfangt das holde Schwesternpaar. (Thalia, Melpomene) Rezitativ mit Begleitung. Chor (wir tragen empfängliche Herzen im Busen, **Allegretto ma non troppo** 3/4 G Dur Nr. 7) Baß-Arie, Oberpriester, Adagio 2/4 C Dur (will unser Genius noch e i n e n Wunsch gewähren) **Allegro con brio** 4/4 C Dur (er ist's, wir sind erhört). Ein Altar mit des K ö n i g s B r u s t b i l d steigt empor. Inschrift: Unserm Vater. Minerva setzt der Büste einen Olivenkranz auf. Schluß-Chor (Nr. 8, A Dur 4/4 **Allegro con fuoco.** Heil unserm Könige 2/4 Allegro A Dur. Dankend schwören wir auf's Neue, Alte ungarische Treue. Zweckmäßig auf einem ungarischen, kriegerisch charakterisirten Thema, siehe die Anmerkung zur A Dur-Symphonie am Schluß von op. 125 (Uebersicht der Symphonien).

Die vom Verleger dem Könige Friedrich Wilhelm IV. von Preußen gewidmete Partitur erschien o h n e Opus-Zahl. In der Ausgabe von Haslinger, mit der Opus-Zahl 114, trägt die Ouverture fälschlich die Opus-Zahl 113.

Daß Beethoven sich zweier (op. 117) unbedeutenden Gelegenheitsstücke von Kotzebue annehmen wollen, erklärt man sich durch seine Vorliebe für das ritterlicher als Wien gesinnte Ungarn, wo seine Freunde wohnten, wo er aufgeklärte Verehrer seines Genius besaß (siehe op. 57. 70). Nachdem mit den Ruinen von Athen als Nachspiel, mit Ungarns erstem Wohlthäter als Vorspiel, das Theater in Pesth am 9. Februar

1812 eröffnet worden war, bediente man sich der „Ruinen“ zehn Jahre später zur Einweihung des Josephstädter-Theaters in Wien (am 3. October 1822) zu welchem Zweck, Meisl den Text umarbeitete, Beethoven den Derwisch-Chor und den türkischen Marsch, hinzukomponirte (K. Holz, Mittheilung an uns). Er hatte auch die Absicht, eine andere Ouverture zu schreiben, wozu es nicht kam weil er im Juni 1822, in Baden bei Wien, an die Umarbeitung gegangen war, bei dem besonders heißen Sommer, aber lieber den Schatten der Wälder aufsuchte (Schindler, Biographie S. 120). Daß op. 124 diese neue, der Aufführung der Ruinen von Athen in Wien, geltende Ouverture war, ist eine notorischen Nachrichten widersprechende, unhaltbare Hypothese von Marx (Beethoven Bd. 2, S. 176). Dazu hat op. 124 einen zu großen Umfang; nicht um jene Festvorstellung in ihrem Ganzen zu eröffnen, die nicht aus den Ruinen in einem Akt, allein bestand. In der Umarbeitung der wässrigen Eingebung von Kotzebue, reist Minerva weiter und bis Wien um den Musen eine Stätte zu gründen. Beethoven sagte von Meisl: zum Meißel ist er gut, aber zum Bildner?! Schindler, 3. Aufl. II. 7.

Die Ouverture, die unbedeutendste Orchester-Komposition Beethovens, auf seinem Standpunkt in der Musikidee, gar keine Ouverture, war gewiß in älterer Zeit geschrieben und im Jahre 1812, als für ein Kotzebuesches Gelegenheitsstück gut genug, von Beethoven hervorgesucht, vielleicht in etwas (Andante $^6/_8$) modifizirt worden. Sie besteht aus einer **Andante con moto** $^6/_8$ G Moll, **Marcia** $^4/_4$ G Dur,

einem **Allegro ma non troppo** $^4/_4$ G-Dur. Das Allegro, der Hauptsatz, ist das Schwächste. Ries, S. 125 erzählt: Nach vieler Mühe bei der philharmonischen Gesellschaft in London, hatte ich es dahin gebracht, 3 Ouverturen bei Beethoven für diese bestellen zu können. Beethoven schickte mir drei (op. 117. 124, die Ouverture zu den Ruinen) wovon wir, bei seinem großen Namen und in diesen Konzerten, auch nicht eine aufführen konnten, weil Alles gespannt war und man von Beethoven nichts Gewöhnliches forderte. Die Ouverture zu den Ruinen halte ich seiner unwürdig. Brief von Beethoven an Ries (April 1819). Die Berichte über das beinahe Mißfallen der 3 Ouverturen waren mir verdrüßlich, jede hat hier in ihrer Art nicht allein gefallen, sondern die aus Es- und C-Dur (op. 117. 124) sogar großen Eindruck gemacht (und die Ouverture zu den Ruinen?).

Als Musik zu einem Gelegenheitsstück, dessen mythologische Situationen bei den Haaren herbei gezogen sind, erweckt op. 114 kein höheres Interesse. Wahre Geniefunken sind indeß der Derwisch-Chor und türkische Marsch. Nach den hin- und herdrehenden Triolenfiguren in der Begleitung, zu schließen, gehörten diese Derwische zu der Sekte der drehenden (**Derwisches tourneurs**) wie man sie in Skutari bei Konstantinopel, in ihrem fanatischen Gebahren beobachten kann. Diese uroriginale Eingebung, deren Grundnoten, von einer wirksamen Begleitung gehoben, wie Sägemühlen schneiden, wurde die Veranlassung zu einer bis zum Tode von Karl Holz, bestandenen Beethoven-Innung. Leute, welche den von Allem Be-

kannten abweichenden Chor, für sich, und nicht nach seiner dramatischen Bedeutung, bei einer Konzertaufführung in Wien im Jahre 1844, beurtheilten, wollten ihn nicht gelten lassen. Die verständiger Denkenden gaben sich sofort den Namen „Derwische" und ernannten Holz zu ihrem Imam, als welcher dieser Freund und Zeitgenosse Beethovens, bis 1858 sich gerirte, indem er Personen, die, er dessen würdig fand, zu Derwischen ernannte. Alle Beethoven-Schmäler, anfänglich die Gegenparthei des Derwisch-Chors, wurden Kümmeltürken genannt.

Der türkische Marsch ist ein geräusch- wie körperloses Bild der Janitscharen-Soldateska der Levante. Ist es doch als ob hier die tausend und zweite Nacht der Scheherzade erzählt würde! Das Motiv ist das in op. 76, für Pianoforte variirte; was daraus in dieser Behandlung geworden, ein kleines, musikalisches Wunder. Das Juwel ist von Franz Liszt für Klavier allein, gleichfalls von A. Rubinstein (St. Petersburg bei Bernard) gesetzt worden. Die einzige geräuschlose türkische Musik.

Der feierliche Einzugsmarsch (Nr. 6) ist schön, hätte aber kaum die Partitur der Vergessenheit entrissen. Ein Klavierauszug der Gesang-Nummern ist nicht erschienen. Der für Pianoforte zwei- und vierhändig arrangirte Einzugsmarsch, hat 4 Ausgaben erlebt. Den Derwisch-Chor hat Czerny zwei- und vierhändig arrangirt. Die A. M. Z. 1812, S. 283 sagt nur vom Einzugsmarsch mit den doppelten Chören: nach Anlage und Wirkung von hoher Schönheit. Sonntagsblätter

(Wien) 1845 Nr. 52, Mittheilung von K. Holz, Brief von Beethoven an Varenna (Kammerprokurator in Gratz) ohne Datum, aber gewiß aus den ersten Monaten des Jahres 1813 (die 20 Briefe Varenna-Korrespondenz 1812—1815) betreffen vorzüglich die zum Besten des Konvents der Ursulinerinnen in Gratz, aufzuführenden Akademien). — Mein werther Herr! — Rode hatte wohl in Allem Recht, was er von mir sagte; meine Gesundheit ist nicht die beste, und, unverschuldet ist eben meine sonstige Lage wohl die ungünstigste meines Lebens; übrigens wird mich das, und nichts in der Welt abhalten, Ihren eben so unschuldig leidenden Konvent-Frauen so viel als möglich durch mein geringes Talent zu helfen. Daher stehen Ihnen 2 ganz neue Sinfonien (7. und 8.) zu Diensten, eine Arie für Baßstimme mit Chor (von Beethoven für sein Konzert gewählt, vergl. d. J. 1816, Anhang I.), mehrere einzelne kleine Chöre (sämmtlich aus den Ruinen von Athen). Brauchen Sie die Ouvertüre von „Ungarns Wohlthäter" (siehe op. 117), die Sie schon voriges Jahr aufgeführt; so steht sie Ihnen ohnedem zu Diensten. Die Ouvertüre von den „Ruinen von Athen", diese, obschon in einem etwas kleinen Styl, steht Ihnen auch zu Diensten. Unter den Chören befindet sich ein Derwisch-Chor; für ein gemischtes Publikum ein gutes Aushängeschild. Meines Erachtens würden Sie wohl am besten thun, einen Tag zu wählen, wo Sie das Oratorium: „Christus am Oelberge" geben könnten; es ist seitdem an allen Orten aufgeführt worden, dieses machte dann die eine Hälfte der Akademie. Zur

zweiten Hälfte machten Sie eine neue Sinfonie, die Ouvertüren und verschiedene Chöre, wie auch die obbesagte Baß-Arie mit Chor: so wäre der Abend nicht ohne Mannigfaltigkeit; doch reden Sie dieses am besten mit den dortigen musikalischen Rathsherren ab. — Was Sie von einer Belohnung eines Dritten für mich sagen, so glaube ich diesen wohl errathen zu können (Ludwig Bonaparte, der nach Niederlegung der holländischen Krone, damals in Gratz lebte). Wäre ich in meiner sonstigen Lage, nun ich würde geradezu sagen: „Beethoven nimmt nie etwas, wo es für das Beste der Menschheit gilt“, doch jetzt, ebenfalls durch meine große Wohlthätigkeit, in einen Zustand versetzt, der mich zwar eben durch seine Ursache nicht beschämen kann, wie auch die andern Umstände, welche daran Schuld sind, von Menschen ohne Ehre, ohne Wort herkommen; so sage ich Ihnen geradezu: ich würde von einem reichen Dritten so etwas nicht ausschlagen, von Forderungen ist aber hier die Rede nicht; sollte auch das Alles mit einem Dritten, nichts sein, so seien Sie überzeugt, daß ich auch jetzt ohne die mindeste Belohnung eben so willfährig bin, meinen Freundinnen, den ehrwürdigen Frauen, etwas Gutes erzeigen zu können, als voriges Jahr und als ich es allzeit sein werde, für die leidende Menschheit überhaupt, so lange ich athme. — Und nun leben Sie wohl, schreiben Sie bald, und mit dem größten Eifer werde ich alles Nöthige besorgen, — meine besten Wünsche für den Konvent. Mit Hochachtung Ihr Freund Beethoven. —

* * *

Op. 115. Große Ouvertüre, gedichtet (Beethovens Worte) und dem Fürsten A. H. Radziwill gewidmet, C Dur, Steiner (Haslinger), 2 und 4 händig von Czerny.

Man begegnet keiner Verlagsanzeige, keiner Recension noch bloßen Erwähnung von op. 115, in den musikalischen Blättern der Zeit, in welcher das, auf dem Standpunkte der Beethovenschen Musikidee, nicht bedeutender, aber immer sinnige und ansprechende Werk, für Beethoven nur ein Ouvertüren-Sonett, bekannt wurde. Die Verlagshandlung (Karl Haslinger quondam Tobias Haslinger, der Adjutant (vergl. op. 101, Anm.), Nachfolger von Steiner, dem General-lieutenant) schreibt uns (11. Januar 1860) die Ouvertüre op. 115, sei im Jahr 1814 erschienen und im nämlichen Jahr, Anfangs Oktober (den 3.?) zur Namensfeier des Kaisers Franz, zum ersten Mal ausgeführt worden. Derselben Namensfeier im Jahr 1822, galt bekanntlich die Ouvertüre gleicher Tonalität, op. 124, aber nur op. 115 trägt die passende, wenn gleich willkührliche Benennung: „Namens-feier", von **Fétis père** (**biogr. d. mus. art. Beethoven**) auf gut Glück: **de la fête patronale** (!) übersetzt. Das Autograph der Ouvertüre, das wir 1832 in Wien bei Czerny fanden, trägt von Beethovens Hand die Ueberschrift: „am Namenstage unseres Kaisers Franz." Hiermit ist wohl die erste Ausführung bezeichnet und nicht, daß das Werk zum Namenstage des Kaisers im Jahr 1814 komponirt wurde Das Allegro steht in Erfindung, nicht in der zauberlieblichen Instrumentation, weit hinter den Coriolan- und Egmont-Ou-

vertüren zurück, was die Entstehung vor diesen, etwa in's Jahr 1805 setzen läßt, wo die erste Leonoren-Ouvertüre entstand, deren Styl, op. 115, am Nächsten kommt. In Paris führt op. 115 den Titel: **La Chasse (!) Grande Ouverture en ut, Maurice Schlesinger, rue Richelieu.** Dieses Räthsel hat endlich Schindler (3. Aufl. 1860) enthüllen wollen. Warum nicht früher? Gehörte das zu den Samothrakischen Mysterien, von denen er so Samothrakisch spricht (II. 51)? Schindler (II. 153) sagt: geschrieben (was zweifelhaft) und aufgeführt (was unrichtig) ohne jeden Beisatz zum Titel, 1815. Dann sei die Ouvertüre 1818, auf dem Anschlagzettel eines von Mayseder, Moscheles und Giuliani (dem Guitarristen!) gemeinschaftlich gegebenen Conzerts, mit dem Beisatz: **à la Chasse** (eine rechte Guitarren-Idee, die aus der $^{6}/_{8}$ Jagdouvertüre Mehüls wehte!) erschienen, wogegen Beethoven protestirt habe. Das sei der Ouvertüre, die erst um 1830 (!) bei Haslinger erschienen, noch im Manuscript widerfahren, welches letztere Haslinger den genannten Conzertgebern leihen wollen. Das muß H. Haslinger, der seine Bücher für uns aufschlug, besser wissen und die kleine Unwahrscheinlichkeit, daß ein von Beethoven erstandenes Werk, 12 Jahre liegen blieb ohne zu erscheinen!! Erschienen doch die Arrangements der Ouvertüre von Czerny noch bei S. A. Steiner, dem Vorgänger Haslingers, was H. Schindler, der Samothrazier, der Wiener, der Hasser unserer Konjektural-Kritik, nicht ignoriren durfte. —

Der feurig-glänzende Ausdruck ist einer Festouvertüre ent-

sprechend, die Introduktion (Maestoso $^4/_4$ C Dur, 16 Takte) im großen Orchesterstyl Beethovens, das Allegro assai vivace (nicht con brio, wie der thematische Katalog von Breitkopf angiebt), $^6/_8$ C Dur, 319 Takte, in einem kleineren, französischen Opéra-comique-Styl. Der kolossischen Ouvertüre, op. 124 gegenüber, nimmt op. 115, in beschränkterer Räumlichkeit bei reizenden (pompejanischen) Farbenschmelzen, die Stellung ein, welche die 1. Sonaten-Gruppe dieser Periode (op. 101, 109, 110) von der 2. (op. 106, 111) unterscheidet, (siehe op. 101). Die Hand des unerreichten Orchesterbeherrschers verräth sich überall im Ganzen, jedoch ist op. 115 eine der oberflächlicheren Beethovenschen Tondichtungen. Die großartige Einleitung im breitesten Style (une introduction est ou le manteau que Talma apprit à Napoléon à jeter sur ses épaules, ou un haillon. Beethoven et ses trois styles II. 29) läßt ein Allegro gleichartiger Bedingungen erwarten. Die $^6/_8$ Bewegung entspricht nicht dieser Erwartung, entschädigt aber durch entzückende Liebreize in der Instrumentation. Vergl. op. 124.

* *
*

Op. 116. Terzett für Sopran, Tenor und Baß mit Begleitung des Orchesters (tremate empi, tremate) Haslinger. Der Titel ist italienisch und setzt hinzu: zum Conzertgebrauch (all' uso di concerti). Allegro $^4/_4$ B Dur, Adagio $^3/_4$ Es Dur, Allegro molto $^4/_4$ B Dur, 237 Takte. Ein effektvolles, im fließendsten Gesangsstyl geschriebenes Stück. Vom Komponisten

mit Begleitung des P. arrangirt. A. M. Z. 1814. S. 201. Ein ganz neues italienisches Terzett. A. M. Z. 1826. S. 495. Nach Art der großen Terzette in der Opera seria jener Zeit, aber mit eigenthümlichem Geiste, tiefem Gefühle und selbstständiger Kraft, auch nicht ohne manche wahrhaft originelle, doch nicht exzentrische Züge in der Instrumentirung. Ein kurzes, lebhaftes Allegro, ein schönes Cantabile (Adagio) ein rasches sehr kräftiges Allegro, von mittlerer Länge, mit brillantem Schluß. Das Adagio zeichnet sich durch fließende und sehr charakteristische Führung des Gesanges, wie durch Fülle der figurirten Begleitung ohne Ueberladung, besonders aus; das 3. Tempo durch innere Lebendigkeit und Energie ohne geräuschvollen, bloß mechanisch wirkenden Instrumentenlärm.

* * *

Ungarns erster Wohlthäter. Ein Vorspiel mit Chören von Kotzebue. Der thematische Katalog von Breitkopf nennt dasselbe eine Oper. Zur Eröffnung des neuen Theaters von Pesth am 9. Februar 1812, verfaßt. Das Nachspiel waren die Ruinen von Athen (op. 114). Ouverture. Das Theater stellt eine freies Feld bei Pesth vor; ein von Schilden erbauter Thron mit Stephan dem Ersten; eine Schaar edler Ungarn umringt ihn; dichter Nebel verbirgt den Hintergrund. Chor. (C Dur-Andante, Nr. 1, ruhend von seinen Thaten). Stephan erzählt die Bekehrung Ungarns zum Christenthum durch seinen Vater Geysa. Indessen theilt sich der Nebel, die Stadt Pesth Op. 117.

wird sichtbar. Chor (C Moll, Allegro $^4/_4$, Nr. 2. Auf dunkelm Irrweg, in finsteren Hainen, Wandelten wir am trüben Quell). Ein Krieger meldet die Unterwerfung Mogluts und seiner Heidenschaar.

Stephan: Sei gesegnet, Friedensbote! Wo verweilen meine Edlen? Krieger: Mit erkämpften Siegeszeichen, Deinem Throne neue Zierden, Nahen sie in ernsten Schritten, Und es tönen schon die Hörner, Und es klirren schon die Ketten, Die der Ueberwundne schüttelt. Kriegerischer Marsch: Gewappnete Ungarn; in ihrer Mitte gefesselte Heiden, ihren Fürsten Gyula an der Spitze.

Dies ist die Situation des, bis jetzt noch nicht in Partitur gestochenen, sehr schönen, eigenthümlich „neuen" Triumph-Marsches (**Maestoso**, $^4/_4$ G Dur, Nr. 3). Das großartig einfache Motiv, immer feierlich geweihter wiederkehrend, läßt dem Triumphzuge Zeit sich zu entfalten. In der wilden Modulation nach H Dur (**h**, obere Terz von **g**) scheint dem heidnischen Element in den Besiegten, Rechnung getragen zu sein.

Gyula: Du begrüßest den Feind? Stephan: In Fesseln kennt der Ungar keinen Feind. Er stürmt mit Löwenmuth in die bewaffneten Reihen, Doch dem Besiegten weiß er zu verzeihen. Der baierische Gesandte verkündigt das Nahen der Stephan verlobten baierischen Fürstin Gisela. Chor der Frauen (Nr. 4, A Dur, $^2/_4$ Andante, Wo die Unschuld Blumen streute). Stephan führt Gisela auf den Thron. Chor (Nr. 5, **Vivace**, $^6/_8$ F Dur, Eine neue strahlende Sonne). Exkursus in Ungarns Geschichte, Stephan: Die deutschen Lan-

zenwälder habt Ihr oft zersplittert, Das Reich der Franken schreckte Euer Muth; Konstantinopel hat vor Euch gezittert; Die Donauufer tränktet Ihr mit Blut.

Es geht in diesem Tone fort, dann etwas äußere Rechtsgeschichte: Ein Volk, dem von Geschlechte zu Geschlechte, Nur die Gewohnheit lockere Richtschnur war, Ihm mangelten geschrieb'ne Rechte! Stephan übergiebt eine Gesetz-Rolle, der letzte Nebel verschwindet, die Stadt Pesth liegt im Hintergrunde. Römische Greise überreichen Stephan die ihm vom Pabste zuerkannte Königskrone. Stephan erräth in der Verzückung, welche ihn bei Berührung der Krone ergreift, Ungarns Geschicke. Seine Behandlung neuerer Geschichte, schließt mit den Versen: Ich habe den biedern Enkel gesehen, Der guten Maria Theresia! Schluß-Chor (Nr. 6, Presto, $^2/_4$ D Dur, Heil unsern Enkeln).

Die Ouvertüre und der Triumphmarsch zwei- und vierhändig von Winkler; erstere auch sehr effektreich für 2 Pianoforte auf 8 Hände. Die Partitur der Ouvertüre erschien 1828 bei Haslinger; die andern Nummern sind nicht gestochen, eine Abschrift derselben befindet sich in der Gräflich Wielhorskischen musikalischen Bibliothek in St. Petersburg, von uns für die Bezeichnung der Chöre, deren nähere Angabe hier zum ersten Mal erscheint, benutzt. Der thematische Katalog von Breitkopf kennt nur Ouvertüre und Marsch.

Das Gedicht: vom ersten Wohlthäter Ungarns, welchen Titel man für Herausgabe der Ouvertüre und des Marsches, in König Stephan (in Paris: Le Roi Etienne)

umgeändert hat, auf unbedeutende Veranlassung entstanden, war damit der Vergessenheit bestimmt. Mit Ausnahme von Ouvertüre und Marsch nimmt diese Gelegenheitsmusik kein höheres Interesse in Anspruch. Den Marsch führte Beethoven einmal auf (siehe d. J. 1816 in der Beethoven-Chronologie, Anhang I.). Den Werth der in allen Zaubern Beethovenscher Instrumentation glänzenden Ouvertüre hat man nicht zu überschätzen. Sie beruht auf 2 ungarischen Nationalthemas, die mit höchster Genialität im großen Beethoven'schen Orchesterstyl behandelt sind, ist aber doch immer nur ein Gelegenheitsstück, das in der Beethovenschen Ideen-Literatur keine Rolle spielt. Höchste Stufe der Verwerthung aller *Mittel*, Effekt und Erfolg, sind Dinge, die bei Beethoven, zumal in dieser Periode, nicht in den Vordergrund treten. Komponisten mögen sich die Ouvertüre zum Muster von Behandlung *gegebener* Motive nehmen; Auditorien des frischen Tonstromes freuen; mit der „*Idee*" hat das Werk nichts zu schaffen. Die Ouvertüre besteht aus einer **Andante con moto**, $^2/_4$ Es Dur und einem feurigen Presto $^2/_4$ Es Dur, das zweimal, das 2. Mal wie ein Echo (auf 4 Takte) von der ersten Bewegung unterbrochen wird, dann glänzend in einer **stretta** endet. Das erste ungarische Nationalthema ist im Andante, das zweite im Presto (13. und folgende Takte, **dolce**) benutzt; die Terzengänge des letzteren erinnern an den Freudentaumel in Terzen, am Schluß der Chor-Symphonie (**Prestissimo**). Höchst originell ist gleich der Anfang der Ouvertüre, eine Unisonen-Fortschreitung in heruntergehender Dominantenreihe. Die Trompeten lassen es

(2 Takte) solo hören (Trompetenstöße gehen in Shakespeare dem Erscheinen der Könige vorauf). Die Hörner antworten der Tonika in den Trompeten mit b (Dominante). Unisono ergreifen hierauf die Streichinstrumente f (Dominante von b), dann c (Dominante von f). Nach dieser Einleitung in Unisonen, das erste ungarische Motiv (9. und folgende Takte). Die Genialität, in der hier mit dem Orchester umgesprungen wird, der traditionsfreie Styl, die noch kurz vor Schluß, als eine vorschwebende Erinnerung wieder eintretende erste Bewegung, der, wie in der 5. und 8. Symphonie, auf viele Takte (13) vertheilte Schlußakkord, mit einem Wort, der große Beethovensche Orchesterstyl, machen es unmöglich, daß diese Ouvertüre zu einer Zeit mit der Ouvertüre zu den Ruinen von Athen, geschrieben werden können; alle Umstände verweisen vielmehr die letztere in eine frühere Zeit.

A. M. Z. 1818 S. 72. Die Ouverture zum Vorspiel: Ungars Wohlthäter auf ein (?) nationales Thema gebaut, sprach vielleicht deswegen (also politisch) in Wien nicht sonderlich an, wurde jedoch pro auctoritate beklatscht.

A. M. Z. 1828 S. 384. Eine herrliche Ouverture, die allgemein ansprechen muß, ebenso verständlich als lebendig, beschäftigt hinlänglich (!) und spielt sich gar nicht schwer. Vergl. Ries bei op. 114.

* *
*

Elegischer Gesang: Sanft wie du lebtest, hast du vollendet, Op. 118.
für 4 Singstimmen mit Begleitung von 2 Violinen, Alt und

Violoncell. Seinem geehrten Freunde Johann Freiherrn von Pasqualati zu Oesterburg gewidmet (vergleiche Bd. 1 S. 217). Haslinger. Partitur. Die Begleitung für Pianoforte arrangirt. E Dur 3/4 langsam und sanft. In der Pariser Ausgabe aller von der société des concerts du conservatoire ausgeführten Kompositionen (livr. 117) eine Cantate genannt und übersetzt: „la mort du juste (!)." Beethoven hatte in dieser Inspiration, die zu den Schönsten der Gattung gehört, das Andenken der von ihm hochgeachteten Pasqualati gefeiert.

A. M. Z. 1828 S. 797. Ungesuchte, vortreffliche Melodie, einfache sanfte Begleitung, wundersamer und doch gefälliger, ansprechender Rhythmus, gehaltene, fließende Melodie. Ein vollendetes Meisterwerk, eines der originellsten und einfachsten Werke, die je aus der Feder dieses Heroen der Tonkunst geflossen (endlich Licht! wie immer, nach dem Tode des Heroen!)

* * *

Op. 119. Zwölf neue Bagatellen für das Pianoforte. **Diabelli** (Wien). Auch mit der fälschlichen Opus-Zahl 112. Der Titel ist französisch: **12 nouvelles Bagatelles faciles et agréables.** Zur Zeit der D Messe op. 123 komponirt (Schindler S. 117) aber gewiß nicht in allen 12 Nrn., siehe unten. Ries (S. 123) verkaufte op. 119 in London, für den damals hohen Preis von 25 Guineen. In Deutschland fand der Leipziger Verleger Peters, 10 Dukaten zu hoch und bemerkte Beethoven: er sollte es unter seiner Würde halten,

die Zeit mit solchen Kleinigkeiten zu vergeuden. Schindler (S. 117) setzt hinzu, hätte doch Herr Peters die Wirkung dieser wohlgemeinten Lektion (!) bei dem fulminanten Beethoven mit ansehen können. Sie war aber gut diese Lektion (!) und kam gerade **a tempo**, denn der große Meister gefiel sich in einer solchen Abspannung (?) deren er in jener Zeit wohl auch bedurfte (der Zeit der Komposition der Messe **op.** 123!) und hätte ähnliche Bagatellen noch viele geschrieben. **Dormitat aliquando Homerus** (!). Homer schlummerte nie weniger als zu einer Zeit wo er durch einen neuen Styl, der Musik eine neue Welt schuf, und **op.** 119 ist ein wichtiges Beweisthum, wie jener neue (3.) Styl als etwas Organisches in Beethoven hervorbrach, wenn er nicht einmal im Stande war, Kleinigkeiten dieser Art, in einem anderen als diesem Styl niederzulegen (vergl. Bd. 2 S. 140). Man kann hier Studien für die fünf letzten Sonaten und Quartette machen — Nr. 3 ($^3/_8$) **à l'allemande** überschrieben, ist ein Vorläufer des **Alla Danza tedesca** überschriebenen Satzes im B Dur Quartett **op.** 130, um so merkwürdiger als in dem, in der Gräflich Wielhorskischen musikalischen Bibliothek in St. Petersburg, befindlichen Skizzenbuche Beethovens Nr. 3 mitten unter Skizzen zum Finale der **Eroica**, mit der Bezeichnung **tedesco** zu finden ist, mithin bereits im Jahre 1804 entstand.

* *
*

33 Veränderungen über einen Walzer, der Frau Antonia Op. 120.
von Brentano geborenen Edlen von Birkenstock, hochachtungsvoll

zugeeignet. Diabelli (Wien) mit der Pariser und Londoner nur 3 Ausgaben.

H. Hans von Bülow der zuerst die Sphinx öffentlich sprechen lies.

Die höchste Spitze des Variationenstyls 3. Periode, am Klavier. Hält man zusammen was wir bei op. 109 und 111, über die Erscheinung dieser Geistesrichtung, die wir die psychische Variation nannten, sagten; so wird man sich vollends überzeugen, wie die Reihe solcher Veränderungsscenen ein Ganzes ist, jede Veränderung einen integralen Satztheil, gleichsam einen Infinitesimaltheil der Idee in der Totalität, ausmacht, diese Idee nicht in der Variation, sondern in der Variabilität besteht, welche letztere das Verhältniß der Varietät der sichtbaren Welt zu dem einen Grundgedanken im All widerspiegelt. Die Theile eines solchen Beethovenschen Ganzen haben, ohne daß auch nur eine Taktpause, eine Nummer von der anderen trenne, auf einander zu folgen, wie Motiv, Gegenmotiv, Rückkehr eines und desselben Satzes in der Sonatenform. Wie die verschiedenen Begebenheiten einer und derselben Wundersage, sind diese Variationen zu erzählen. Nicht nur ein Pianist ersten Ranges in allen Stylausdrücken, hat man zu sein, vor Allem ein denkender Kopf. Diese Variationen sind eine Bilder-Gallerie, die der Geist des Vortragenden, nicht der Körper eines Themas durchwandert.

Fassen wir das Werk als eine Beethoven-Entdeckung neuer Welttheile im menschlichen Gedanken, als ein Variationen-

Potatorium, als die namenloseste That des Genies. Man vergleiche die Abentheuer, welche das unschuldige Walzer-Thema besteht, den Schicksalen der Wunderlampe des arabischen Märchens. Diese Schicksale beginnen in einer von Majestät strotzenden, marschartigen, den dreitheiligen Rhythmus verneinenden Bewegung; sie werden zu sprechenden Pausen Nr. 13; zum Sehnsuchtsruf der durch die Welt geht Nr. 3; zum Trinkliedchen Nr. 15; zum Scherzo Nr. 28; zu Oratorien Nr. 14, 29, 30, 31. Ja! die Idee der Variabilität menschlicher Vorstellungen, wird zum Gil Blas und geht unter die Komödianten (Nr. 22 überschrieben: **alla notte e gierno fatticar di Mozart**). Die Feuerproben im strengen Styl, verstehen sich von selbst, Nr. 24 und 32. Die große Fuge ist eine Doppelfuge, deren Subjekt dem Tonal- deren Kontrasubjekt dem Realstyl folgt. Eine Sabbath-Menuett, so zwischen Bagdad und Damaskus zu Hause, ist der Schluß, nicht das Ende der Archimedes-Schraube, in der die Variation immer wieder Thema wird, unendlich, als immer wieder aus sich, Musikgebilde gebärend, fortzusetzen gewesen wäre. Die 33 Sätze bilden einen Kettensatz in der Weise der Sonate op. 109, des Cis Moll Quartetts. Der Schluß der Menuett-Bewegung in 32 Theil Figuren, erinnert an die dem Klavier in op. 111 (Schluß des **Arietta**-Satzes) erfundene Ideenwelt in der Klavierbravour.

Daß Beethoven Geschmack an der Arbeit fand, begreift sich, wenn man bedenkt, wie sehr er zu dieser Zeit, von seiner Veränderungsidee als einer Umtaufe musikalischen

Satzes überhaupt, umstrickt gewesen sein mußte; wo Alles in jeder Gattung, in der Sonate, im Quartett, in der Symphonie, ihn auf eine Form hindrängte, in welcher er berufen war, der Tondichtung eine neue Geschichte zu schreiben. In op. 120 glänzt Beethoven als der geweihteste Hierophant des Humors. So großartig sind die Satyren des Horazius angelegt, in denen man immer wieder findet, was man am wenigsten in ihnen sucht. Welche Satyre auf dieses Thema (!) ist dieses Füllhorn musikvergeistigter Ideen! Wem es Ernst um das Verständniß eines der größten Fortschrittsgeister ist, der lausche dem Propheten in op. 120, den Feuerworten die er von der Rednerbühne eines Klaviers, in die Welt schleudert; der wisse den für den Fortschritt im Geiste, vermittelten Schatz zu heben, über dem der Meister wacht. Wer Nahrung für seinen geistigen Menschen sucht, und nicht müßigen Zeitvertreib am Klavier, der mache sich an op. 120, der lasse dies sybillinische Buch ihn durch's Leben geleiten, der durchlebe hier die Geistesschicksale einer der fruchtbarsten Ideen, des psychischen Veränderungsstyls. Diese Veränderungsreihe ist die Beethovensche Musik-Idee selbst, wie sie von nächstliegenden Anfängen menschlicher Vorstellungen, bis an die letzten Grenzen derselben reiht, die Totalität des menschlichen Gedankens symbolisirt.

Einer technischen Analyse unterwirft theilweise Marx das erstaunliche Werk (K. Lehre Bd. 3 S. 540—546), aus der nicht hervorgeht, worin sich dieser Veränderungsstyl von jedem anderen unterscheidet. Vergl. Nr. 36, 2. Abth. —

Die Pariser Ausgabe von op. 120 enthält interessante Varianten; sie folgt der Londoner Ausgabe, welche nach einem späteren Manuscript gestochen wurde, in dem Beethoven andere Lesearten verzeichnete.

Archiv.

Schindler S. 132. Im Frühlinge 1823 zog Beethoven wieder nach dem freundlichen Hetzendorf, wo ihm der Baron von Pronay eine Reihe Zimmer in seiner schönen Villa einräumte. So überselig er sich fühlte, als er den herrlichen Park durchlief, oder aus seinen Fenstern die reizende Landschaft überschaute, so wurde ihm der Aufenthalt nur zu bald lästig, weil der Baron, so oft er ihm begegnete, stets zu tiefe Komplimente vor ihm machte. So zog er eiligst wieder mit Sack und Pack nach Baden (wo zuerst ihn die Idee der Chor-Symphonie beschäftigte). In jener Villa zu Hetzendorf schrieb er op. 120, eine Arbeit, die ihn ungewöhnlich belustigte. Beethoven äußerte gegen Schindler: „Nur der soll über seinen „Schusterfleck" (Satz in stufenweiser Folge) Variationen haben!" Schindler 3. Aufl. II. 35. Anfangs sollten es nur 6—7 Variationen werden, für welche ihm Diabelli 80 Dukaten (der Preis einer Sonate letzter Zeit) angetragen, allein als er an die Arbeit kam, wurden es bald 10, dann bald 20, dann schon 25, und immer noch konnte er nicht zu Ende kommen; Diabelli, schon besorgt (!) über ein zu großes Volumen, mußte endlich für seine 80 Dukaten anstatt 7, 33 Variationen hinnehmen.

Hier ist die Veranlassung zu op. 120 übergangen, die uns Diabelli 1832 in Wien erzählte. Dieser brave Mann aus dem Graben hatte einen Ländler seiner Fabrik von 50 Komponisten verändern lassen, unter denen der Erzherzog Rudolph, Hummel, Franz Schuberth, Franz Liszt (im Alter von 11 Jahren) hervorragten. (Vaterländischer Künstler-Verein, Veränderungen über ein vorgelegtes Thema, komponirt von den Tonsetzern Wiens und der österreichischen

Staaten). Beethoven hatte sich auf eine einzige Variation, wie sie Vorschrift war, nicht einlassen wollen und versprochen, mehre zu schicken. Das war ein Tagesbefehl des Generalissimus, dem sich der geschmeichelte Diabelli und seine 80 Dukaten unterwarfen. Und so verdankt die Welt einem Ländler einen neuen Begriff, die Tonsetzkunst eine unerschöpfliche Quelle von Belehrung.

Karl Holz hat uns folgende Notiz zugeschickt. Wie Beethoven immer verspätet ausführte, zu was er eben nicht selbst Lust hatte, waren bei Diabelli bereits 32 Variationen eingegangen, die er herausgeben wollte; er ging daher zu Beethoven und bat um die „eine" versprochene. Wie viel hat er beisammen? 32, antwortete Diabelli. Nun, so gebe er sie nur heraus, ich schreibe ihm allein 33. Diese 33 bilden die zweite Abtheilung des Vaterländischen Künstlervereins. Es hätten eben so gut 300 sein können, 300 nie erlebte Musikgestalten zu einem frei behandelten Rahmen (Thema). Die Zahl 33 war gewiß humoristische Ueberbietung der von 32 Komponisten gelieferten Zahl um eine!

Ries S. 123. Schon war ich mit Boosey (Musikverleger in London) über das Honorar für die Variationen einig, aber die Werke op. 110, 111, 120 wurden immer noch erwartet. Endlich kamen sie an und mit Ueberraschung sah ich, daß Beethoven die Variationen mit sehr großen, von seiner Hand auf das Titelblatt gleichsam gemalten Buchstaben, meiner Frau gewidmet hatte. Aber diese Dedikation findet sich auch nur auf diesem einzigen Exemplar. Denn Beethoven hatte das Abschicken so lange verschoben und seinen Auftrag so ganz vergessen, daß, als ich Boosey die Variationen brachte, wir diese, und zwar mit der Zueignung an Mad. Brentano, schon in Wien gestochen fanden. Ueber die doppelte Dedikation entschuldigte sich Beethoven. Höchst sonderbar machte er es hiebei zu einer ausdrücklichen Bedingung: „ich dürfe nie an ein Geschenk oder eine Erkenntlichkeit dafür denken!"

Versuchen wir eine Bezeichnung der Veränderungsreihe in Ueberschriften. Variat. 1. Der Mestodont und das Thema; eine Fabel. 2. Klavierfrühling. 3. Liebeslied (vergl. Nr. 36 2. Abth.). 4. Ka-

nonisch. 5. Anapästisches Scherzo. 6 Ein Beethoven Triller-Raptus. 7. Im Tyrol. 8. Maihymnus. 9. Fantasie über den Vorschlag im Thema. 10. Orgelpunkt-Turniere. 11. Wiegenlied. 12. Meditation auf der Orgel. In den unbequemen Verflechtungen beider Hände (5., 6. Takt) spukt die Riesensonate op. 106. So, und nicht anders, sollte die Stimmenführung sein. 13. Das Pausenräthsel. 14. Ankündigung von Oratorien. 15. Trinklied, zweites anapästisches Scherzo. 16. Etwas Hummel und Klavier 17. Fortsetzung 18. Im Waldgrund mit Echo. 19. Fröhliche Rückkehr. 20. Auf dem Grunde des Meeres. 21. In der weiten Welt (Duett). 22. Theater-Scherz. 23. Spiel-Raptus. 24. Der alle Orgel-Manuale spiegelnde Wassertropfen (fughetta). 25. Hochzeitreigen 26. Spiel-Raptus. 27. Fortsetzung. 28. Drittes anapästisches Scherzo. 29. Erstes Oratorium. 30. Zweites. 31. Drittes. 32. Oratorien-Finale (große Fuge). 33. Das jüngste Gericht der Veränderungsvorstellung.

* *
*

a. Opferlied von Matthisson. Die Flamme lodert, für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters, E Dur $^4/_4$. Mit innigem andächtigem Gefühl, in ziemlich langsamer Bewegung. Schott (Mainz). Auch im Klavierauszug. In Paris übersetzt: **Chant du sacrifice livr. 117** der im **Conservatoire** ausgeführten Stücke (Schonenberger, Paris). Siehe **op. 122** und Buchstabe **h**, 3. Abtheilung. Op. 121a.

* *
*

b. Adagio, Variationen und Rondo für Pianoforte, Violine und Violoncell, G Dur. Haslinger. Das Thema ist der Gassenhauer: ich bin der Schneider Kakadu, aus den Schwestern von Prag, Musik von Wenzel Müller. Der Op. 121b.

ausgezeichnete musikalische Kritiker Alt in Riga, hat die Musik Wenzel Müllers einen Zopf, aber von eigenen Haaren, genannt, (vergl. Wenzel Müller, ein deutscher Bänkelsänger, von Riebl, musikalische Charakterköpfe). Die Schwestern von Prag florirten in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts, in denen schon deshalb diese Trio-Variationen entstanden sein mochten. Der Styl der Variationen, deren 10. und letzte das Rondo ausmacht, ist conzertant. Jedes der 3 Instrumente hat seine Solo-Variation. Man hat hier nicht an den Veränderungsstyl der 3. Periode zu denken, sondern an ein Gesellschaftsstück im Konzertstyl, dem Beethoven in späterer Zeit, vielleicht 1825, eine wahrhaft erhabene Introduktion (Adagio assai, $^4/_4$ G Moll) hinzuschrieb. Diese Introduktion, wie das großartige Finale im Es Dur Quartett (op. 127) mit Unisonen in allen Stimmen, gleichsam eine dramatische Szene eröffnend, ist ein wichtiges Interpretationsmittel der Stylunterschiede in Beethoven, die man hier in einem und demselben Werk (aus verschiedener Zeit) sich gegenüber gestellt sieht.

* *
*

Op. 122. Bundeslied von Goethe. +) „In allen guten Stunden", für 2 Solo- und 3 Chorstimmen, mit Begleitung von 2 Klarinetten, 2 Hörnern, 2 Fagotten. B Dur $^4/_4$ alla breve in rascher, geschwinder Bewegung. Schott (Mainz): Sehr schön und effektreich. In Paris: chant d'union übersetzt livr. 117 der im Conservatoire gegebenen Musikstücke.

+) kein Hochzeitlied!

A. M. Z. 1825, S. 740. Jedes der beiden, von einander höchst verschiedenen Gedichte (op. 122 und op. 121 a) ist im Kern dessen, was es der Empfindung bietet, aufgegriffen und sagt dies auf's Bestimmteste aus, die Musik zum ersten (op. 121) ist sanft feierlich, die zum zweiten kräftig, derb und wie sich frohe Bursche ausdrücken, fidel. Die Begleitung ist vollkommen angemessen gewählt, originell fortgeführt und sehr wirksam.

* * *

Messe für 4 Solostimmen, Chor und Orchester mit beigefügter Orgelbegleitung, D Dur, dem Erzherzog Rudolph gewidmet. Der Titel ist lateinisch: Missa composita et serenissimo ac ementissimo Domino Domino Rudolpho Joanni Caesareo Principi et Archiduci Austriae S. R. E. Tit. s. Petri in monte aureo, Cardinali et Archiepiscopo Olmicensi profundissima cum veneratione dedicata a Ludovico van Beethoven. Ex sumtibus vulgantium. Moguntiae ex taberna musices B. Schott filium. Paris chez les fils de B. Schott rue de Bourbon 17. Anvers chez A. Schott 1827 (2. Auflage). Op. 123.

Der Installation des Erzherzogs als Kardinal Erzbischof von Ollmütz (1820) zugedacht. Angefangen im Winter 1818—1819, beendigt 1822 (siehe Bd. 1, S. 69 mit nur tausend Gulden bezahlt, Schindler S. 165. Erschien (mit op. 124 und 125) im Jahre 1826.

Für Pianoforte vierhändig, das Gloria achthändig von A. Séroff (Manuscript) St. Petersburg.

Das abscheuliche zweihändige Pariser-Arrangement (Schonenberger) des Benedictus und Agnus zählt nicht. Noch kein Klavierauszug! —

Sowohl ihrer ganzen Anlage nach, als auch in ihren Einzelheiten, mehr als menschlich erhaben und fast furchtbar hoch.

Schlosser von den Tragödien des Aeschylus, vergl. op. 125.

Ein Beitrag zum richtigen Verständniß des Werks im 20. Jahrhundert.

Mundus maximus.

In dieser „Missa gigantea" ist Beethoven der Universalschriftsteller menschlichen Geistes in religiösen Angelegenheiten.

Dies der Standpunkt für ein Werk, das er selbst sein größtes und gelungenstes nannte (Bd. 1, S. 60), was dahin zu verstehen ist, daß es der in seinem Innern lebenden Ideenwelt am nächsten kam; schon aus diesem Grunde ist das Werk der sicherste harmonische, melodische, rhythmische und intentionelle Schlüssel Beethovenschen Geistes überhaupt.

Was in dieser umfassendsten, bis jetzt geschriebenen Kirchengeschichte mehr schimmert als zu Tage liegt, kann, analog angewandt, den tiefern Sinn anderer Dichtungen Beethovens erklären helfen.

Die Partitur zählt 299 Folio-Seiten in größt möglicher Benutzung aller Mittel (4 Hörner, 3 Posaunen, Kontrafagott, 4 Solo-, 4 Chorstimmen; die Orgel (organo) nicht obligat).

Anderer Meinung ist Marx (Beethoven, Bd. 2, S. 2, 38). Die Orgel, sagt er, ist zwar durch die leblose Unbeweglichkeit ihres Schalles (schön charakterisirt) dem Gesang und besonders dem Orchester erdrückend nachtheilig, durfte aber nach kirchlichem Ritus und nach der fortwirkenden Vorstellung des Komponisten, der sich in das Hochamt der Kirche versetzt hat, nicht fehlen, wurde ein Grundzug in seinem Bilde.

Wir erkennen in der D Messe die der Chorsymphonie in D zu Grunde liegende Idee der natürlichen Brüderverbindung aller Menschen, in ihrem Indifferenzpunkte mit der Heilbotschaft (siehe op. 125). Die Messe ist in der Kirche, was die Chor-Symphonie außerhalb der Kirche; beide Werke wirken nach verschiedenen, aber konvergirenden Richtungen, zu höchsten Vorstellungen des höchsten Ideals menschlicher Glückseligkeit, diesseits und jenseits! —

Dies das unsichtbare Band, das beide Werke vereint; ein sichtbares, von besonderer Bedeutung bei Beethoven, in dem sich Alles hält, Alles organisch, nichts zufällig ist, liegt darin, daß beide in derselben Tonart geschrieben sind. Séroff hat die Messe, ohne noch über dieselbe geschrieben zu haben, einem Studium unterzogen, das mehr Jahre in Anspruch nähme, als wir auf dieses Buch verwenden dürfen. Aus gutem Willen für die gute Sache, welche dieser Kritiker in unserem Bestreben erkannte, zunächst die Uebersicht der Beethoven-

Literatur zu erleichtern, hat uns Séroff seine Anschauungen mündlich mitgetheilt, die wir hiermit, in unserer Ausdrucksweise, dem Beethoven=Publikum übergeben, das danach beurtheilen mag, wie viel von Séroff in Monographien zu erwarten steht, wenn Ungunst der Verhältnisse ihn nicht länger seine Arbeiten über Beethoven aufschieben lassen wird.

Kyrie.

Assai sostenuto. Mit Andacht setzt Beethoven deutsch hinzu (vergl. das **Sanctus**). $^4/_4$ **Alla breve** D Dur 68 Takte; **Andante assai ben marcato** $^3/_2$ H Moll 42 Takte. **Tempo primo** 96 Takte (S. 2—26 der Partitur). — Verbreitet eine Erhabenheit der Stimmung, wie sie kein Beispiel hat, wie sie etwa die Architektur eines idealen Doms hervorrufen würde. In Andacht, vielleicht der heiligste Gedanke in der Geschichte aller Künste. Feuertrunkene, selige Andacht! Ueber alle Ideen Beethovens, über alle seine überirdischen Zustände auf Erden setzen wir dies **Kyrie**, dessen bodenlose Tiefe, dessen namenlose Bedeutung nur eine Monographie von einem der Kritik noch nicht geborenen Kopf erschließen könnte. Eintritt der Chorstimmen nach einer Instrumentalperiode (22 Takte) großartig spannenden, in solcher Spannung seelenverzückenden Ausdrucks.

Der Zwischensatz (**Christe eleison** $^3/_2$) Trennung des Mensch gewordenen Göttlichen, von dem Ur=Göttlichen, verritt das Einzelne im Allgemeinen; das reuige Herz in der Andachtsgemeinde (H Moll) wird in dem ganzen Werk

die eine Hauptmasse, das individuell (persönlich) Empfundene darstellen. Die aus den Fagotten und Hörnern hervorgehenden 6 Viertel jeden Takts der $^3/_2$-Bewegung (1.—2. Takt) sind der andächtig sich entwickelnde Zug der Einzelgefühle; im Ganzen der Vorstellung; die Christusandacht, von den Anfängen aller Kirchengeschichte, bis auf Christen.

Verstehen wir das in heiligem Halbdunkel webende Kyrie als eine Universalgeschichte, deren Höhepunkt der Heiland (Christe eleison) im Licht ist. —

Mittheilung von K. Holz: „auf den Umschlag der Partitur der D Messe schrieb der Meister das Kyrie betreffend:" „„von Herzen ist's gekommen, zum Herzen soll's dringen."" Das findet man nirgend. Beethoven hat das Kyrie immer in gebeugter Stellung dirigirt, so war er selbst davon ergriffen, es war also für ihn, was die Schöpfung für Haydn (wie viel mehr war aber durch Gottes Gnade der Kopf Beethoven als der Kopf Haydn! fragen wir. Die Schöpfung Haydns ist in dieser Schöpfung was ein Wesen im All!)

Gloria.

Allegro vivace $^3/_4$ D Dur, 127 Takte. Jubelstrom im Licht, auf dem schlechten (3.) Taktheil hereinbrechend, auf dem das Kyrie, unter einer Fortsetzung in Aussicht stellenden Fermate, schloß.

Sagen wir von den Hauptsätzen (Kyrie, Gloria, Credo) daß jeder das Einzelne und zugleich das Ganze ausmacht, so

daß man sie den Sybillinischen Büchern vergliche, von denen das Erübrigende jedesmal auf's Neue den Werth aller besaß.

Welche Verklärung nach dem ersten Gloria-Sturm bei dem Text **pax hominibus bonae voluntatis** (S. 35). Die Chorstimmen haben d und a, das fis des D Dur-Akkords, ist erhaben schaurig in den Orchester-Bässen enthalten (vergl. op. 102, Nr. 2. 1. Satz). Der ohne Unterbrechung eintretende B Dur-Satz (b Unterterz von d) **Meno Allegro** 3/4, bringt, von einem tonalen Blüthenduft getragen (Flöte, Klarinett, Fagott, **cantabile** 17 Takte Solo) die rührendste, unserm Gefühl nach, bis jetzt geschaffene Kantilene (**gratias agimus**). Da der Dank (**gratias**) von wegen der großen Gottes-Glorie (**propter magnam gloriam**) gesagt wird; so ist der Wiedereintritt der prunkvollen Geigenfigur des **Gloria** in aufsteigender Skala (hier Es Dur) herrlich motivirt (S. 52 der Partitur).

Die größt mögliche Entfaltung aller musikalischen Mittel, ein tonaler Donnerkeil, trifft in dem Septimenakkord von Es, das Textwort **omnipotens** (**f, ff, pleno organo**) vom Kontrafagott und den Kontrabässen, über die ganze Linie des Orchesters bis an die höchsten Flötentöne hinauf (S. 54 der Partitur).

Domine fili unigenite, Solostimme (S. 56) 14 Takte. Einzelgebet: Himmlischen Trost in's irdische Herz träufelnde Episode, in einer Vorstellung des dem irdischen Menschen, näher als die Gesammtheit stehenden einzelnen Menschen.

Durch die ruhmjubelnde Menge, in der nach F Dur versetzten Gloria-Figur unterbrochen (S. 58). Verschweben im Himmelsgewölbe.

Larghetto, 2/4 F Dur, 23 Takte (S. 62). Bläserchor, dann Solostimmen (qui tollis). Andachtsgeflüster im Himmel. Fortsetzung in H Moll (S. 65) 14 Takte. Die Saiteninstrumente erbeben auf „peccata“ in einem kirchlich-dramatischen Tremolo. Eine Vorstellung von Kirchenschauspielen, wie sie das Mittelalter in den Mysterien besaß. Fortsetzung in B Dur, 12 Takte (S. 68). Beschreibung der Himmel (qui sedis ad dexteram patris). Die bußfertige Sünde (miserere nobis) zu der in den Violinen und Violen zusammenschauernden Tonfigur (S. 69) Fortsetzung in D Dur, 31 Takte (S. 70).

Allegro maestoso 3/4 D Dur, S. 75. Quoniam tu solus sanctus. Die Jubelfigur des Gloria erhält sich bis zum Allegro ma non troppo e ben marcato 4/4 D Dur, das auf amen eintritt (in gloria Dei 212 Takte, S. 82). Die erste große Fuge des Werks und größte der Gesammtliteratur in jeder Beziehung. Der 19 Takte lange Orgelpunkt auf a allein, ist, in Ansehen der auf ihm ruhenden Wucht der Polyphonie, ohne Beispiel, eben so der Antheil des Orchesters, und die Instrumentation wächst noch riesenhaft im poco (!) piu Allegro 4/4 alla breve, D Dur, 66 Takte (S. 99). In den Orchestersturm auf amen streichen die ersten Geigen zu jedem Viertel, Triolen im höchsten a und auch noch diese Steigerung wird gesteigert (Presto 3/4

D Dur, 45 Takte, S. 109) plagaler Schluß (G Dur in D Dur).

Das Riesen-Gloria (S. 27—115 der Partitur) ist, so zu sagen, eine Separat-Messe für sich.

Credo.

Allegro ma non troppo B Dur 123 Takte, S. 115. Drei Bilder. (Vater, Sohn, heiliger Geist.)

1. Credo in unum Deum, patrem (Vater).

Vorstellung der Welt durch das „große" Motiv zu den Worten: Factorem coeli et terrae (S. 119).

2. Credo in unum Dominum, Filium (Sohn).

Vorstellung der Sohnwerdung in dem mystischen Ausdruck zu den, die Ewigkeit begreifenden Worten: ante omnia saecula natum, S. 125. Entscheidung des Schicksals der Welt vor aller Zeitwerdung, in den Himmelsstimmen im lichten Des Dur (propter nostram salutem, S. 132). Plastisches Heruntergehen der Satzbildung bei den Worten: descendit de coelis, S. 134.

Et incarnatus est, S. 136, Adagio $^4/_4$ in lydischer Tonart (vergl. Op. 132). Mystische Vorstellung. Nur einige Violinen, schreibt Beethoven. Schweben der heiligen Taube in der Flöte (11 Takte) zu 2 Violoncells; Flötentriller auf dem höchsten fis. Heiligster Andacht voller Satz: et homo factus est (Andante, $^3/_4$ D Dur, 12 Takte). Bedeutsam ist hier die Hauptonalität der Messe, D Dur. Für Beethoven war das Mensch-

gewordensein die Hauptvorstellung, die Spitze seiner Glaubensflamme.

Leidensgeschichte (S. 141, **Adagio espressivo** $^3/_4$ D Moll) Kreuzigung (**crucifixus**), Passion (**passus**), Begräbniß (**sepultus**), Auferstehung (**resurrexit**, mystische Chorstimmen), Himmelfahrt (**ascendit**), **Allegro molto**, $^4/_4$ **alla breve**, F Dur, S. 148. Alle Instrumentalstimmen nach oben (vom großen **c** bis zum dreigestrichenen **a**).

Et iterum (Rückkehr), **venturus est** — Rückkehr der Instrumentalstimmen zur Erde, S. 151. Skala von Des Dur. Das Weltgericht bei **judicare, vivos et mortuos**, in den Feierklängen Des und Ges Dur, S. 152. Beiläufige Hälfte des Ganzen.

3. **Credo in spiritum sanctum** (heiliger Geist), **Allegro ma non troppo**, $^4/_4$ F Dur, S. 157. Knotenpunkt der Vorstellung des Tondichters, in der seiner Denkungsweise verschlungenen Idee einer einstigen Vereinigung aller Menschen zu einer und derselben Gemeinschaft in Gott: **et vitam venturi saeculi**, S. 162. Uebertragung der von der Chor-Symphonie außerhalb der Kirche gefeierten Idee:

„Alle Menschen werden Brüder“

auf die Kirche.

Die Pforten des Himmels öffnen sich dem künstlerischen Seherblick. **Allegretto ma non troppo**, $^3/_2$ B Dur, S. 163. Schilderung des im Weltbrüderglück seeligen Lebens, in einer Doppelfuge: **et vitam venturi saeculi, amen.** Zweite und letzte große Fuge der Messe (167 Takte, S.

164 — 197). Unterscheidet sich von der ersten darin, daß der, wenn gleich unendlich reich vertretene technische Standpunkt, dennoch vor der Größe der Idee im Gehalt, zurücktritt. Die **Credo**-Fuge ist gleichsam die Pluralität (nach Völkergruppen) der Idee der **Gloria**-Fuge. Das der Breite Palestrinaschen Styls genäherte Thema (halbe Noten $^3/_2$) schreitet langsam dahin. In dem Anblick Gottes verlorene Seelige, fühlen heilige Entzückung. Sie haben nicht zu handeln, wie in der auf Erden dargebrachten Ruhmeshymne (**Gloria**).

Die auf den ersten Blick auffällige Bezeichnung **scherzando** (S. 167 der Partitur, Alt-Chor-Stimme) will sagen: „leichten Herzens."

Der **Fortissimo-Unisono**-Eintritt (S. 174) auf **amen** (Chor-Sopranstimmen) zu dem in der Chor-Altstimme, in der Verminderung (Viertel, statt halbe Noten) geführten Thema (S. 175) ist ein Freudenweltkuß in den Himmeln.

Geflüster der Bläser auf einer von dem Fugenthema gestützten Himmelsleiter in den Ausgängen der Doppelfuge. Der Himmel schließt sich. Das Riesen-**Credo** ist, wie das **Gloria**, eine Separat-Messe (S. 115 — 197 der Partitur).

Sanctus.

Adagio, H-Moll, 33 Takte. Mit Andacht schreibt Beethoven (vergl. das **Kyrie**).

Mystischer Lobgesang im Himmel durch Solostimmen. Die erhabene Stelle: **Deus Sabaoth** (kirchlich-dramatische Tremoli, S. 201) der Stelle in der Chorsymphonie:

„Ueber Sternen muß er wohnen"

identisch, was für die Konnexität der Messe und Chor-Symphonie bezeichnend ist.

Allegro pesante, $^4/_4$ D Dur, S. 201. **Pleni sunt coeli.** Im Ausdruck dem **Gloria** genähert. Fugirte Solostimmen. Als man Beethoven bemerkte, nur Chor- nicht Solostimmen könnten bei einem so großmächtig verwandten Orchester, durchdringen, war seine Antwort: es müssen Solostimmen sein. Er hatte somit einen tieferen Grund als den musikalischen Effekt. Welche Idee er mit Solostimmen, welche andere mit Chorstimmen, etwa nach dem Unterschied von Himmel und Erde, verband, ist schwer zu bestimmen und könnte nur der Vorwurf einer transcendentalen Monographie der Messe sein. Chorstimmen begegnet man erst wieder im **Benedictus**, das gleichsam vom Himmel (aus den höchsten Registern) zur Erde niedersteigt.

Osanna in excelsis, S. 206. Solostimmen in einer **fughetta** — Presto, $^3/_4$ D Dur, 26 Takte. **Sostenuto ma non troppo**, $^3/_4$ G Dur, überschrieben: **Preludium**, S. 209. Einleitung des **Benedictus** in einem Orchester-solo (32 Takte, 2 Violoncells, 2 Violen, Flöten und Klarinetten in tiefsten Lagen, Fagotte, Bässe, keine Geigen, Hoboen, Hörner). Eine Abendmahlvorbereitung. Unaussprechliche Mysterien. Vollkommen beispiellos. Der irdisch-begrifflichen Sphäre entrückt.

Benedictus

(nachträglich von Beethoven dem Verleger bezeichnet: **Andante molto cantabile e non troppo mosso).** *)

$^{12}/_{8}$ G Dur, 123 Takte, S. 213. Ein Engel-Konzert. Unaussprechliche Klangschönheit eines in den höchsten Registern heimischen, kunstheiligen Virtuosen zugedachten, in Form und Gehalt, beispiellosen Violin-Solos. **Numine afflatur!** —

Sanctus und **Benedictus** (S. 197 — 238) bilden Oasen andachtheiliger Ruhe, in dieser erhabenen Geschichte aller Seelenstürme, erzählt in der geheimnißvollsten Sprache menschlichen Genies. —

Agnus.

Adagio $^{4}/_{4}$ **alla breve** H Moll. Der Weltkummer. Steigerungen der Stimmungen des Kyrie und Sanctus. Nirgend zeigt sich offenkundiger die in Beethoven vorherrschende Idee des größt möglichen weltgeschichtlichen Dramas, im Begriff der Messe. Nirgend ist die Auffassung von allem Bekannten abweichender, höher gegriffen. Das **Agnus** wiederholt bekanntlich den Gloria-Text **qui tollis peccatata mundi, miserere nobis.** Der bis zur Angst gesteigerte Ausdruck der Bitte **(miserere nobis)** führt auf eine Steigerung die hier, am Schluß des Werks, nachdem der Seele bereits so viel Frieden geworden, zwar auffällig, aber keineswegs unerklärlich ist.

---

*) Schindler 3. Aufl. d. Biogr. B. 2 S. 83 nicht das Tempo (sostenuto) des Präludiums.

Hat doch der gewiß konservativ gestimmte Haydn in **tempore belli** (wie er eine Messe überschreibt) ein **Agnus** mit fernen Kanonenschlägen (Pauken) begleitet, damit die Hörer des nahenden Feindes gedächten und inniger um Frieden beteten. Der Schlüssel des Verständnisses liegt in den von Beethoven im **Dona**, deutsch, ohne Uebersetzung, in die Partitur (S. 250) geschriebenen gewichtigen Worten:

„Bitte um inneren und äußeren Frieden."

Das **Dona** ist das Finale der Messe in volksthümlichem Tone (S. 252, 12. und folg. Takte). Welche einfältige, unnachahmliche Klanglieblichkeit in den Fagotten, zu Anfang (**Allegretto vivace** $^6/_8$ D Dur). Ein breites **Allegro assai** ($^4/_4$ B Dur S. 262) unterbricht das **Dona**. Solo wird die Pauke (**pianissimo** in Viertelschlägen auf **f**) gehört. Man erinnere sich, daß auf der in der Oktave von **f** gestimmten Pauke im Finale der 8. Symphonie, ein militärisches Bild aufrollt; in der Egmontpartitur, die Trommel gleicherweise in **f** gerührt wird, der rationelle Geist Beethovens aber gleiche Ideen, gleichen Tonalitäten zuweis't. Dies ist wahlverwandtschaftlich, nicht materiell zu verstehen Wie in der Pastorale, auf das erste Tremolo im Sturm, die Figur der zweiten Geigen, die flüchtenden Landleute; so zeichnen hier Violoncelle und Violen, in einer auf **ges** zum **f** der Pauke einsetzenden Tonfigur, durch einander wogende Kriegsvölker. Wie erst im Sturm der Pastorale, Posaunen eintreten; so werden hier die seit dem **Agnus** in Reserve gehaltenen Trompeten, aus der Ferne (**pp. solo**) vernommen S. 262. Nach

dieser Exposition eines unerwarteten, aber nicht unmotivirten, kriegerischen Moments, setzt die Alt-Solostimme rezitativisch (dramatisch) den Text des **Agnus** fort. Der Eintritt ist deutsch mit ängstlich, italiänisch mit **tramidamente** bezeichnet (S. 263 **Recitativo**) was die Intention außer Zweifel setzt. Das **Miserere** hat nunmehr, und in konkreter Vorstellung, den Sinn des Schutzflehens einer Gemeinde vor der ihr drohenden, instrumental vertretenen Kriegsgefahr (Bitte um äußeren Frieden).

Das verstand Riehl nicht, wenn er spottet: „Beethoven will durch jenes merkwürdige (ja! sehr merkwürdige) Trompeten-Duo uns theologische Deutsche belehren, daß man auch mit Pauken und Trompeten Gott um seinen Frieden anflehen könne." (Musikal. Charakt. Köpfe S. 103.)

Diese Kriegsepisode (26 Takte) als Andeutung, unter welchen Umständen hier um äußeren Frieden gebetet wird, ist der durch ein instrumentales Stereoskop auf das Blachfeld (**op.** 84) geworfene Blick, wo geschlagen wird. Das Kriegsgebet wird zu einem Angstschrei der Solosopranstimme (S. 264) auf dem Tremolo der Saiteninstrumente (**colla voce**). **Tempo primo** 6/8 F Dur, D Dur. Ein Thema aus dem Hallelujah des Messias entzündet ein Fugato, 25 Takte (S. 269) **Dona nobis**; Baß-Chorstimme Führer, **g**, **h** erster, **e**, **g** zweiter, **c**, **h**, **a** dritter, **h**, **cis**, **d**, **e**, **fis** vierter Takt, auf welchen letzteren die Tenor-Chorstimme als Gefährte eintritt. Die Benutzung des Händelschen Themas, mochte für

Beethoven eine Bedeutung haben, die ein Geheimniß bleiben dürfte.

Presto $^4/_4$ **alla breve** 60 Takte (S. 276). Instrumentalfuge*). Berennung der Stadt, gegen welche dräuende Gefahr die Gemeinde Schutz im Gebet suchte. Modulation von D- in B-Dur (61. Takt). Höchster Grad der Besorgniß. Das **Agnus** vom Chor (der ganzen Gemeinde) intonirt (S. 283) unter dem Schmettern der Kriegsdrommeten von Außen (Große Trompeten-Episode 69. — 89. Takt). Der Sturm wird zurückgeschlagen. Die Modulation führt aus dem Krieg in den äußeren Frieden (S. 288) nicht nur aus B Dur nach D Dur zurück.

Die Terzmodulation (B Dur, D Dur) entfaltet mit königlichem Prunke die auf den letzten Trompetenstoß eintretende, durch äußeren Frieden den inneren kräftigende, $^6/_8$ Bewegung (**Tempo primo**).

---

*) Dem im Dona enthaltenen Symphoniesatze Presto mangelt die Begründung (?) in einem Kirchenwerke, die demselben bei einem deutschen Texte zu Theil werden könnte (!). Schindler in der Nieder-Rh. M. Z. 5. Oktober 1857. Wir bemerken hiezu: Wenn ganze Kulturvölker, nicht nur einzelne Individuen so dächten, es bewiese nichts gegen Beethoven. Vergessen wir nicht, daß wir am Schlusse der Messe stehen; bei'm Ausgang aus der Kirche in das Leben und seine Erscheinungen zurücktreten. Die Bitte um äußeren Frieden, ihre Motivirung durch ein Kriegsgebet, ist nicht einmal nothwendig eine mit speziellen Kriegszeiten zusammenhängende; sie ist eine überhaupt gegebene, in unseren kriegerischen Zeiten (1859) ganz normale Eventualität, die Bitte um Abwendung von Störungen äußeren Friedens, von dem jeder innere unzertrennlich ist.

Glückseligkeit in aller Zukunft (**vitam venturi saeculi**) antizipirt in der Vorstellung einer konkreten oben angedeuteten Situation.

Um diesen Faden festzuhalten, wird nach einem an eine ähnliche Stelle im Andante der C Moll-Symphonie erinnernden **a parte** der Bläser (Flöten, Hoboen, Klarinette, Fagott, S. 294) zum ersten Mal im **Tempo primo** des **Dona**, zum letzten Male im ganzen Werk, die Pauke (hier Erinnerung an die Kriegsepisode) nur in **b** gehört (**p. piu piano p. pp.** S. 296). In der Kriegsepisode, der Handlung selbst, an welche erinnert wird, hörte man sie in **f** und **b**. Dabei ist Beethoven der Terzmodulation (**b** Unterterz von **d**) so gewohnt, daß er sie als etwas Organisches, nicht als Modulation ansieht und es so geschieht, daß in einem Satze in **d**, die Pauke in **b** steht. Das hätte Oulibischeff wissen sollen!! —

Die mit der Kirche und ihren Geistes-Schlachten, eben so leicht zu verbindende Kriegsepisode, mochte Beethoven durch die Napoleonstürme an die Hand gegeben worden sein. Kampf und Sieg sind der von menschlichen Schicksalen unzertrennliche, durch alle und jede Poesie, mithin auch durch den Kirchenstyl, gehende Dualismus alles Endlichen.

Mein größtes Werk ist eine große Messe, die ich unlängst geschrieben habe, heißt es in einem Briefe Beethovens an Ries vom 6. April 1822. (Ries S. 153. B. 1. S. 60). Mittheilung von K. Holz: „Frug man ihn nach Vorzug, so war die gewöhnliche Antwort (vergl. op. 127): „Jedes in

seiner Art.“ Chor-Symphonie und D Messe waren sein Stolz, besonders die Messe.

Unerklärlich, für uns wenigstens, ist folgender Brief Beethovens (aus der Ringelschen Sammlung) nachdem Zelter ihm geschrieben hatte, er wolle ein Exemplar der Messe mit 50 Dukaten bezahlen, wenn Beethoven dieselbe für Singstimmen allein umsetzen wolle, da die Singakademie in Berlin nur **a capella** singe. Wien, den 25. März 1825. Ich habe lange über Ihren Vorschlag nachgedacht. Ein Exemplar der Messe werde ich Ihnen unentgeltlich schicken. Ohne Zweifel (?) kann die Messe **a capella** ausgeführt werden, aber dazu ist sie in etwas (!) umzuändern. Werden Sie dazu Geduld genug haben? Indessen ist in dem Werk ein ganzer Theil bereits **a capella** geschrieben und ich darf sagen, daß in demselben der Kirchenstyl vorherrscht. Ich danke Ihnen für Ihren mich verpflichtenden Antrag, von einem so verdienten Künstler wie Sie, werde ich nie Geld annehmen. Immer freigebig gegen Andere, immer grausam gegen sich, aus Naivität des Genies! —

Am 8. Februar hatte Beethoven Zelter geschrieben: Ich habe eine große Messe vollendet, die man als Oratorium (für Arme) aufführen kann, und wünsche dieselbe dem Preußischen Hofe zu unterlegen, der Preis eines Exemplars ist 50 Dukaten. Ich ersuche Sie für mich zu thun, was Sie vermögen. Meine Messe paßt auch für die Singakademie, man kann sie mit Stimmen und Orchesterbegleitung ausführen (wie anders?) was noch effektreicher sein wird. Ich wiederhole,

daß man meine Messe ein Oratorium nennen kann, an denen wohlthätige Gesellschaften solchen Mangel haben.

Eine historische Kritik der D Messe ist nicht zu verfolgen. Marx, der op. 123 die unsterbliche D Dur Messe nennt, sagt K. L. (B. 3. S. 338) dieses Werk steht so gewiß unvergleichlich da, in Tiefe und Macht der Konzeption, namentlich in seinem Credo, als es bei der unläugbar durch mancherlei Rücksichtslosigkeiten, in Bezug auf Stimmumfang und Behandlung, die Aufführung erschwert und die Verbreitung bis jetzt wenigstens (1845) gehindert hat. Bei Gelegenheit des Einstudirens der Messe in Berlin, im Frühling 1859 sind seitdem alle Proben so zahlreich besetzt gewesen wie die Aufführung. — Hans von Bülow (Anregungen für Kunst, 1858, Heft 1) schreibt: „Eine in neuem Geiste geschriebene Messe, welche nicht bloß die Schrecken des jüngsten Gerichts enthüllt, sondern als religiöse Dichtung, alle Geheimnisse eines Glaubens offenbart, der, wie der des heiligen Augustinus, inmitten der unendlichen Qualen des Zweifels und der Ungewißheit, namenloser Bedrängnisse, geboren wurde und erstarkte.

Münchner Briefe. (Niederrheinische Musikzeitung 1857, Nr. 18). Die Messe enthält gewiß das Erhabenste und Größte das Beethoven gedacht. Das **Kyrie, Sanctus** und **Benedictus** sind Sätze von überwältigender Schönheit. In welche Mystik ist das **incarnatus** gehüllt! Klingt es nicht wie Offenbarung des Unbegreiflichen durch Engelsstimmen? Wie ernst und düster ist dann wieder das **passus et sepultus est** gehalten. Ist

es nicht, wenn die Solo=Violine im **Benedictus** auf dem hohen g einsetzt, und dann, von luftigen Harmonien getragen, abwärts geht, als komme uns hoch vom Himmel die Botschaft des Heils? kann es ein inniger Dankgebet geben, als den Einsatz der Singstimmen: **Benedictus, qui venit?** — Wir können freilich nicht die Ansicht derer theilen, welche Alles in dieser Messe gläubig (!) hinnehmen, und werden weder die oft zu Tage tretende Ungeschicklichkeit (!) in Handhabung kontrapunktischer Formen (!) noch die häufigen Exzentrizitäten in der Modulation (!) noch die entsetzlichen Zumuthungen an die Singstimmen, noch das Schlachtgetümmel (!) und die dramatischen Rezitative im **Agnus**, rechtfertigen.

Das **Kyrie** und **Gloria** nennt Beethoven selbst zwei der vorzüglichsten Stücke. Ries, S. 162.

Schätzbares im Einzelnen sagt Marx über die D Messe in seinem Werk über Beethoven (Bd. 2, S. 228). Der aus Deutschland, wo er die Messe gehört hatte, nach St. Petersburg zurückgekehrte Musikdirektor Albrecht (Bd. 2, S. 304) antwortete auf unsere Frage, welchen Eindruck er empfunden: „ich glaubt' ich wär' ein Wurm und hätte aufgehört ein Mensch zu sein!“ In St. Petersburg ist die Messe 1824 und nicht wieder (!) aufgeführt worden; wie uns der Fürst Nikolai (Borissowitsch) Galitzin schreibt, ist dessen Beethoven mit 50 Dukaten bezahlten Manuscript-Exemplar im Besitz der philharmonischen Gesellschaft.

* * *

Op. 124. Ouvertüre, C Dur, dem Fürsten Nikolai (Borissowitsch) Galitzin (vergl. op. 127) gewidmet. Schott (Mainz) 2 Ausgaben. Ouverture pour 2 Violons, Alto, Violoncelle et Basse, 2 flûtes, 2 clarinettes, 2 Hautbois, 2 Basses, 4 Cors, 3 Trombones, 2 Trompettes et Timbales, dédiée á S. A. Monseigneur le Prince Nicolas de Galitzine, Lieutenant Colonel de la Garde de S. M. J. de toutes les Russies. Erschien auf Subscriptions-Einladung von Schott im September 1825 mit op. 123 und 125. Für Pianoforte und Violine von Brand, für 2 Pianoforte zu 8 Händen (bei Schott) und von Schmidt; für Pianoforte 4händig von Henning; 4- und 2händig von Czerny.

Das Henningsche Arrangement gab zu folgender Reklamation Beethovens in der Caecilia Anlaß:

„Ich halte es für meine Pflicht, das musikalische Publikum vor einem gänzlich verfehlten, von der Originalpartitur abweichenden Klavierauszuge meiner letzten Ouvertüre, zu 4 Händen, welcher unter dem Titel Festouvertüre bei Trautwein in Berlin herausgekommen ist, zu warnen, um so mehr, da die Klavierauszüge zu 2 und 4 Händen, von H. Carl Czerny verfaßt und der Partitur völlig getreu, nächstens in der einzig rechtmäßigen Auflage bei Schotts Söhnen erscheinen werden."

Schotts Söhne protestirten ihrerseits gegen diesen Vordruck, den sie schändlicher als Nachdruck nannten. (Caecilia April 1825).

Um den Vorzug des 3. bei ihm durch den Fürsten Galitzin

veranlaßten Quartetts zu entschuldigen, widmete Beethoven dem Fürsten op. 124, wofür dieser Beethoven 25 Dukaten zu Gute schrieb (siehe op. 127). Man gäbe heut' zu Tage steinerne Häuser, die, ohnehin, von einer solchen Widmung überlebt werden.

Entstehung. Schindler Biogr. S. 289. Zur Eröffnung des neuen Theaters in der Josephstadt zu Wien (3. Oktober 1822, vergl. op. 114) sollte eine passende Ouvertüre komponirt werden. Beethoven verweilte mit seinem Neffen damals in Baden (bei Wien), ich auch. Eines Tages gingen wir Drei in dem an Naturschönheiten überreichen Helenenthale spazieren. Mit einem Male hieß uns Beethoven vorausgehen und ihn erwarten. Nach einer halben Stunde ungefähr kam er und sagte, er habe so eben zwei verschiedene Motive zu dieser Ouvertüre notirt, deren Plan er sogleich näher entwickelte. Das eine Motiv sollte in seiner ihm eigenthümlichen Stylweise ausgearbeitet werden, das andere aber in Händelscher. Er fragte dann, welches von beiden Motiven uns am besten gefalle zu dem bewußten Zweck. Ich entschied mich schnell für das im Händelschen Style (um Beethoven bei seiner bekannten Vorliebe für Händel zu schmeicheln?) ohne Rücksicht auf das andere; der Neffe aber hielt es mit beiden (!) und hatte dabei sehr recht, denn aus dem andern Motiv, welches in den Notizenbüchern noch zu sehen, wäre auch ein großes Werk entstanden. Kurz, op. 124 liegt der Musikwelt vor, und die mir gemachten Vorwürfe, als sei ich schuld, daß er es ausgearbeitet, ließ ich mir recht gern ge-

fallen, obgleich ich auch sehr bedauerte (!), daß es so schwierig ausgefallen, demnach bei den damaligen Aufführungen jedes Mal arg verstümmelt und dem lieben (!) Freunde stets großer Verdruß dadurch verursacht wurde. Selbst die Aufführung in Beethovens Konzert 1824, vom Orchester des Kaiserl. Operntheaters, war noch sehr unbefriedigend. Nach dieser folgte folgendes Gespräch mit Beethoven. Schindler (Konversations-Hefte). Aber wie kommen Sie (Beethoven) nur heut' wieder auf die alte Geschichte? Wenn ich die Schuld haben soll, daß Sie diese Ouvertüre geschrieben, so trage ich diese Schuld sehr gern, aber wenn die Orchester sie nicht spielen können, das ist doch nicht meine Schuld. Schicken Sie dieselbe nach Leipzig, Berlin; dort giebt man sich vielleicht mehr Mühe damit. Das Publikum ist zu entschuldigen, wenn es ein solches Charivari nicht verstehen will, wie in dem Fugensatze hörbar war. Vergleiche op. 114 über die von Marx in dem Schindlerschen Citat ganz grundlos erkannte Vermuthung, op. 124 sei die 2. Ouvertüre zu den Ruinen von Athen (!).

Débats 14. Mai 1841 (Berlioz). L'introduction, imposante et majestueuse, contient un chant d'instruments à vent d'une grande beauté. Puis vient une fanfare de trompettes dont le style, malgré son éclat pourrait être plus distingué (?) un trait fort curieux de bassons se dessine au-dessous, le mouvement s'anime peu à peu et passe graduellement de l'andante à l'allegro, de manière à lier la première partie à la seconde sans interruption

(Kettensatz dieser Periode). Cet allegro est une fugue dont le sujet n'a pas la fraîcheur exquise qui distingue entre tous celui de l'ouverture de la flûte enchantée (immer dieser Vergleich!) il a un peu, au contraire, de la rudesse gothique des thêmes de Haendel.

Débats 11. Août 1852 (Berlioz). Les ouvertures de Haendel ne sont pas ce qu'il y a de plus saillant dans son oeuvre, et leur comparer celles de Beethoven, c'est mettre en parallèle une forêt de cèdres et une couche de champignons. Grâce aux nombreuses saillies du style de Beethoven qui se font sentir sous le gros tissu de l'imitation haendelienne, la coda tout entière et une foule de passages (!) émeuvent et entraînent l'auditeur.

Beethoven an Schotts Söhne in Mainz. August 1824. Die Ouverture, welche Sie von meinem Bruder erhalten, ward hier dieser Tage aufgeführt. Ich erhielt deswegen Lobeserhebungen. Was ist dies Alles gegen den größten Tonmeister oben — oben, und mit Recht allerhöchst, wo hier unten nur Spott damit getrieben wird. November 1824. Mit Bedauern melde ich Ihnen, daß es noch etwas länger zugehen wird mit Abschicken der Werke (op. 123, 124, 125) Dezember 1824. Ich melde Ihnen, daß wohl noch 8 Tage dahin gehen werden, bis ich die Werke (op. 123, 124, 125) abgeben kann. Da die Partitur correkt gestochen werden muß, so muß ich noch mehremale selbe übersehen, denn es fehlt mir ein geschickter

Copist. Denken Sie übrigens nur nichts Böses von mir. Nie habe ich etwas Schlechtes begangen. Beethoven.

Die Ouverture ist ein Orchesterkoloß, der den Ehrenplatz zwischen der D Messe und Chorsymphonie verdient, bedingungsweise indeß. Man beobachtet in allen Gelegenheitskompositionen Beethovens (op. 91, 114, 115, 117, 136) eine relative Abnahme des welthistorischen Interesses, und nur wo die Gelegenheit zugleich eine große Idee ist, fliegt der Adler den gewohnten höchsten Flug (Napoleongedicht der Eroica).

Aus der Bestimmung zu einem Gelegenheitszweck, bei der Absicht sich dem Ideenkreise des von Beethoven am höchsten gehaltenen Meisters, Händel, unterzuordnen, geht hervor, daß op. 124, als eine abstrakt gelöste Aufgabe zu verstehen ist, die keiner andern Idee als der Lösung dieser Aufgabe in kürzester Frist *) diente, was der Art und Weise Beethovens,

*) Schindler S. 120. Das aus allen vier Winden zusammen geblasene Orchester erhielt erst am Nachmittage vor der ersten Aufführung und zwar noch mit tausend Schreibfehlern die so schwere Ouvertüre in C Dur mit der Doppelfuge. Abends bei der feierlichen Eröffnung, wobei aus Mangel an den nöthigen Proben kein einziges Mitglied des Orchesters seine Stimme kannte, saß Beethoven am Piano, den Musikdirektor Gläser als Kontrolirenden zur Seite habend, und ich (Schindler), die juristische Amtsstube verlassend, dirigirte an der 1. Violine. Diese gleichsam improvisirte Eröffnungsfeier konnte man füglich eine ganz verunglückte nennen, und erst am folgenden Tage wurden die Orchesterpartien korrigirt und einstudirt. Beethoven merkte wohl das Schwanken im Orchester, fühlte es aber nicht, daß er durch angestrengtes Lauschen und Zurückhalten des Taktes die meiste Ursache dazu gab.

eine Idee organisch aus seinem Gedankenprozesse zu entwickeln, zu sehr widersprach, um ohne Rückwirkung geblieben zu sein. Freilich hat Beethoven nur in's Orchester zu treten, um ganze Generationen von Komponisten mit seiner Stentorstimme zu übertönen, und die Aufmerksamkeit der gebildeten Welt auf sich zu lenken!

So ist denn auch hier Weltsprache, aber in geringerem Maaße als Beethoven sonst zu verlautbaren pflegt. Op. 124 ist eine Leistung, keine Verkörperung einer Idee, was schon in dem abstrakt gegebenen Begriff des Fugenstyls seinen Grund hat, wo dieser Styl, wie in op. 124, nicht an sich motivirt, mithin objektiv auftritt, andererseits, nicht den poetischen Gehalt mit sich führt, der den Fugenstyl der 3. Periode so hoch stellt, weil dieser eben in der Idee, der er dient, seine Bedeutung findet, mit einem Wort, nur n o t h w e n d i g e Fugen kennt, op. 124 aber eine u n n o t h w e n d i g e ist. Und das ist der Unterschied mit der Zauberflöte-Ouverture, deren fugirter Styl durch den mystischen Gehalt der Oper motivirt (nothwendig) ist.

Ganz im Geist der 3. Periode, werden mehrere Bewegungen zu e i n e m Kettensatz: **Maestoso e Sostenuto, un poco piu vivace; Meno mosso; Presto** (Hauptsatz) **Adagio ben marcato** (1 Takt) **Presto** (287 Takte im Ganzen).

Das **Maestoso** (4/4 C Dur 36 Takte) ist wohl die großartigste Introduktion die man besitzt, das kolossische Portal das an die Tonschlacht führt, die im Presto entbrenut. Der den Zuhörer ganz in Anspruch nehmende ernst feierliche Aus-

druck der Introduktion, von der Marx (Beethoven Bd. 2, S. 177) so schön sagt, daß sie das Herantreten eines Festzugs andeutet, paßt trefflich auf die Eröffnung einer bedeutungsvollen Feierlichkeit, eines Weihe- und Kirchenfestes, von dem man bedauert, daß es nicht der Idee angehört und zwar nicht, weil man zufällig weiß, daß das Werk der Eröffnung eines Wiener Theaters zweiten Ranges galt, sondern weil der Hauptsatz (Presto) keiner höheren Idee, als der Meisterlösung einer Fugen-Aufgabe dient.

Das Presto ($^4/_4$ C Dur 98 Takte) ist eine freie Doppel-Fuge, mit den unverkennbarsten Zügen der uneingeschränktesten Beherrschung des Gesammtarsenals des Fugenstyls, den vereinzelte Stimmen noch immer Beethoven nicht recht zutrauen wollen, weil sie die Erweiterungen im Geist, der vom Geist überflügelten Form, unterordnen. Das leicht beschwingte Subjekt (Achtel, Sechzehntheile, Presto 1. Takt) erinnert an die letzte Bewegung in op. 102 Nr. 1; das Contra-Subjekt bewegt sich in einschneidenden Pfundnoten (c halbe Note, h Viertel Presto 1. Takt). Die im Tempo primo, nach dem eintaktigen Adagio, eintretende Coda, ist ein Feuerregen, im Triumphausdruck der Introduktion, ein herrlicher Epilog, dem sich nur die größten Beethovenschen Orchester-Errungenschaften, an die Seite stellen können. Man erkennt an dem ganzen, so viel dichteren Gewebe, an der polyphonen Sättigung des Tonsatzes, in wie viel gereifterer Kunstweihe, dieser Vollguß gelang, als die dünner geschnittene, elegante, aber so viel idealitätlosere Ouverture op. 115, die damit einer früheren Zeit, einer Vor-

stufe des großen und größten Orchesterstyls 2. Periode angehört, während op. 124 eine bedeutsame Nische der dritten füllt, die einzige Ouverture dritter Stylperiode ausmacht.

Bewundernswürdig ist die ungeheure Stimme mit der die Ouvertüre durch die Welt schreit! Wir meinen damit die Tonfülle, nicht die Tonstärke, die Ergiebigkeit des Orchesters unter Beethovens Händen, der sich nur die 3. Leonoren-Ouvertüre vergleichen darf. Das eben so stark besetzte Orchester eines anderen Komponisten, erschiene dagegen dumpf. Auch das ist Händelsches Vorbild und darin hätte Berlioz Händelschen Styl erkennen, und nicht an Händelsche Ouvertüren denken sollen, welche Pilze durch seine Zedern (siehe oben Berlioz) zu überragen, Beethoven nicht einfallen können. An die Majestät Händelschen Styls, wie er sich in den Oratorien ausspricht, dachte Beethoven. Die Beziehung Händels zu op. 124, welche Berlioz 1841 noch nicht kannte, mit seiner feinen Nase aber durchfühlte, lernte er aus unserm Buche Beethoven et ses trois styles kennen, das er bei dieser Gelegenheit günstiger rezensirte als unseren besten Feinden lieb war (J. des Débats 11 Août 1852).

Von dem Gelegenheitsgedicht: Die Weihe des Hauses (ohne Autor-Namen), das mit einer Auffrischung der Ruinen von Athen (siehe op. 114) und op. 124, das Josephstädter-Theater in Wien, am Namenstage des Kaisers Franz (3. Oktober 1822) einweihen half, hat op. 124 den Beinamen: Weihe des Hauses erhalten, was Fetis père (biograph. des music. art. Beethoven, vergl. op. 115) mit: de la

dédicace du temple (!) übersetzt, ein Gotteshaus mit einem Lustspieltheater verwechselnd, was für einen Franzosen das rechte Konfusionsmaaß ist. — Der thematische Katalog von Breitkopf nennt op. 124 eine Festouvertüre, eine Bezeichnung, welche Beethoven in der Reklamation gegen Henning, zu bespötteln scheint.

Wir sahen, daß die Ouvertüre op. 115 eine Beziehung zum Namenstage des Kaisers Franz hatte. Galt nun auch op. 124 einer Feier desselben, so ist bei dem Schweigen der Zeitgenossen über eine Aufführung von op. 115 anzunehmen, daß op. 115 durch dieselbe Feier in einem andern Jahre, und zwar in einem früheren, veranlaßt worden war. Man wird beide Ouvertüren am zweckmäßigsten die Namensfeier-Ouvertüren nennen, op. 124, spezieller die fugirte. Ein Werk, das die Orchester-Fugen Mozarts (Finale der Jupiter-Symphonie) weit übertrifft, nicht in zünftiger Fugenarbeit, in welcher Mozart nicht zu übertreffen war, sondern in der Vergeistigung der ganzen Form, (vergl. op. 102, Nr. 2). Daß Mozarts Fugen bisher mehr Eingang fanden, spricht für Beethoven. Alles tiefer Liegende wird schwerer und damit später verstanden. —

* *
*

Op. 125. Symphonie mit Schluß-Chor über Schillers Ode an die Freude für großes Orchester, 4 Solo- und 4 Chor-Stimmen. Dem König Friedrich Wilhelm III. von Preußen gewidmet. Schott (Mainz), 2 Ausgaben, 9. (letzte)

Symphonie, D Moll. Größt mögliche Benutzung aller Mittel (4 Hörner, 3 Posaunen, große Trommel, Triangel, Becken, vergl. die D Messe, op. 123 und op. 124).

Geschrieben im Hause Nr. 61, der Vorstadt Leimgrube (Wien), obere Pfarrgasse; mit nur 600 Gulden bezahlt. Erschienen 1825. Angefangen im November 1823, beendigt im Februar 1824. Schindler, Biogr. S. 139, 165, vergl. Anhang I.

Für den Standpunkt pragmatischer Beurtheilung des Werks, wären vor Allem dessen Entstehungsjahre kulturhistorisch festzustellen, d. h. der status quo zu bestimmen, zu dem es jede Kunst, jede Wissenschaft bis dahin in der Welt gebracht hatte, um durch das Geistesniveau (die Weltanschauung) in der Chor-Symphonie, höher gehoben zu werden, wie man Dome die um sie geschaarten Häuser, überragen sieht.

Zum ersten Male aufgeführt in Wien am 7. Mai 1824, am Fracktage, wie Beethoven sagte, weil er einen Frack anziehen mußte (Brief an Schindler, im Besitz von K. Holz.)

Bei der ersten Aufführung dirigirte Umlauf, Beethoven stand neben ihm um die Tempi anzugeben. Als im Scherzo die Pauke das Motiv nachwirbelte, brach das Publikum in einen solchen Jubel aus, daß das Orchester unhörbar wurde, dem Meister standen die Thränen in den Augen, und die Fassung fehlte, weiter zu spielen; der Meister gab noch immer Takt, bis Umlauf durch eine Handbewegung ihn auf das Treiben des Publikums aufmerksam machte, er sah hin und verneigte sich ganz ruhig. Mittheilung von K. Holz an uns.

Schindler. S. 155. Hörte doch der mitten in der großen

Masse stehende Meister nicht einmal den ungeheuren Beifallssturm des Auditoriums nach geendeter Symphonie, und Fräulein Unger mußte den mit dem Rücken gegen das Proscenium gekehrten Beethoven auf den Jubel des Volks mit Umwenden und Hinzeigen aufmerksam machen, damit er doch wenigstens sehe, was im Saale vorging. Dieses wirkte aber wie ein elektrischer Schlag auf die Tausende (?) der Anwesenden, die nun Alle das Mitgefühl an seinem Unglück ergriff, und es erfolgte ein plötzliches Aufreißen aller Riegel der Freude, der Wehmuth und des Mitleids, ähnlich einem vulkanischen Ausbruch, der nicht enden wollte.

Holz und Schindler waren beide Augenzeugen gewesen und wie verschieden ihre Relationen! Die Geschichte der Aufführung, B. 1, S. 127—137.

Arrangements für 2 Pianoforte von Franz Liszt, ein Meisterwerk für Klavier-Heroen; öffentlich von Fr. Liszt und A. Rubinstein in Brüssel (1854) von Mortier de Fontaine und Honoré in Moskau (1856) ausgeführt. Vierhändig von Czerny, Selmar Bagge, Markull; zweihändig von Kalkbrenner, Markull, der Chorsatz von Esser, ein 2. Arrangement bei Schott; im Klavierauszuge von Rink.

An Alexander Séroff in St. Petersburg, dem tief organisch forschenden, unvergleichlichen Kenner Beethovenschen Geistes, dem Entdecker des erstaunlichen Monothematismus der Chorsymphonie.

Der Großmünster der Gattung Symphonie, der tiefste

Gedanke der Gesammtliteratur in Fusion der Pole: Instrumental und Vokal.

Die Ponderirung dieser Pole, gleiche Tonart, Verwandtschaft in der Grundidee zwischen der Symphonie und D Messe, die Stellen in denen die Symphonie Messe, die Messe Symphonie ist (Seid umschlungen Millionen — Symphonie; Kriegsepisode in der Messe) diese Berührungspunkte lassen uns beide Werke (monumenta aere perennia) als eins im Geiste erkennen, sie nur nach:

Kirche — Welt

unterscheiden (vergl. op. 123).

Diesen Kuß der ganzen Welt, sagt die Symphonie — et vitam venturi saeculi, die D Messe.

In der Messe schreibt Beethoven eine ideale Kirchengeschichte, in der Chorsymphonie, in prophetischer Offenbarung die Geschichte des laufenden Jahrhunderts; das große Bild aller Dualismen, aller Streite und Kämpfe, mit dem Resultat des Bruderkusses.

„Diesen Kuß der ganzen Welt!“ —

Die Messe ist die Geistes-Mutter der Chorsymphonie.

Nicht ohne besondere Veranlassung wäre Beethoven von einem so großen Unternehmen wie die Messe, unmittelbar auf ein so großes wie die Chorsymphonie zu denken gekommen, wenn diese Werke, ein Kirchen- ein Weltkoloß, nicht Konnexität gehabt hätten. Eine solche besondere Veranlassung liegt aber in dieser dem Blick geöffneten Periode, nicht vor.

Eben so wenig hatte Beethoven die Chorsymphonie, die

schon in ihrem instrumentalen Theil, seine gewichtigste und bedeutsamste Symphoniedichtung ausmacht, in 4 Monaten beendigt (in weniger Zeit als er auf irgend eine andere verwandte) wenn dieselbe ihm nicht schon während der Dichtung der Messe, gegenwärtig geworden wäre; wenn er nicht dieser weiteren Idee einer Fusion der Pole: Instrumental und Vokal, bereits Alles das zugedacht hätte, wovon sein instrumentales Genie, sich in der Messe enthalten müssen.

Wir sehen in der ganzen Reihe, auf ein Werk größter Gattung (auf die Oper, das Oratorium, die 1. Messe, die Symphonien) Ruhepunkte folgen, die von Mikrokosmen (Quartett, Sonate) ausgefüllt sind. Die D Messe hingegen ist 1822 beendigt, und schon 1823 die Chorsymphonie in Angriff genommen und in 3 Monaten beendigt, nachdem die Messe 4 Jahre in Anspruch genommen hatte; obgleich sie an Umfang nicht viel bedeutender ist (299 Seiten Partitur; die Symphonie zählt 226 desselben Formats). Dieser mit der Geistesnatur Beethovens, eben so wenig wie mit seiner Art zu arbeiten (Bd. 1, S. 208) vereinbare Umstand der schleunigsten Herstellung eines Werkes von dem Umfang und der Bedeutung der Chorsymphonie, ist erklärt, wenn man dieselbe als eine Fortsetzung der Messe auf einem andern Gebiete, der Weltbühne nach dem Kirchengebiete, ansieht. Man möchte die Chorsymphonie eine Coda der Messe in welthistorischem Sinne nennen.

Notorisch bekannt ist (siehe unten) daß Beethoven selbst, die Messe als sein gewichtigstes Werk ansah, an keinem so

lange mit solcher Anstrengung in solcher Erdenentrücktheit arbeitete, wie der Augenzeuge Schindler bezeichnend sagt. Vergessen wir nicht, daß dieser erdenentrückte Arbeiter die Inkarnation des Instrumentalbegriffs war. Da ist nicht zu verwundern, daß während der 4 Jahre Riesenarbeit an einem Werk, in dem das Instrumentale dem Vokalen nur, wenn auch noch so vollgewichtig, die Hand reichen durfte, sich in dem Instrumentalgeist ein Nebengedanke absetzte, eine Pyramide neben der Pyramide, eine Gestaltung, in der das umgekehrte Verhältniß ermöglicht wurde, das Vokale dem Instrumentalen nur, wenn auch noch so vollgewichtig, die Hand reichte, damit aber dem Symphoniestyl die welthistorische Bedeutung wiedergegeben wurde, welche dem Kirchenstyl durch die Messe geworden war. Dies ist die Geistes-Genesis der Chorsymphonie, der Gehalt: „eine Nänie über das Thema, daß es der Freuden so wenig, des Kummers so viel giebt!“ Man halte den ausnahmsweisen Standpunkt fest, der für die Chorsymphonie in ihrer Konnexität mit Kirchenstyl, liegt. Die Fusion der Pole: Instrumental und Vokal, wird nicht etwa erst durch den Chor (finale) bewirkt, diese Fusion zweier bisher getrennter Style, zu einem, dem Styl der absoluten Musikidee, ist der Ankergrund des Ganzen, und danach auch dessen Instrumentalstyl zu beurtheilen, der, als ein neuen Zwecken dienender, neuer, die Musiknaturen verschmelzender, eine von dem bisherigen Beethovenschen Symphoniestyl abweichende Anschauung voraussetzt.

So wird nicht Wunder nehmen, von vorn herein (medias

in res) mit einem, im Symphoniestyl, nie erlebten Instrumental=Rezitativ angelassen zu werden, aus dessen Steigerungen sich die Idee, wie ein Riesenschatten aus einem Dom, höher und höher hebt, im Finale, als ein Jubelchor aller Kreatur ausstrahlt. Eine Feuertaufe des Menschengeistes, dessen Thaten die Jetztzeit ausmachen, die Welt immer unaufhaltsamer ihren Zielen zuführen. Ein prophetischer Hauch des für diesen Fortschritt Errungenen; ein prophetischer Hauch Alles noch zu Erringenden, ist die Seele der Chorsymphonie. Wir stehen auf der Spitze der Höhe, von der Beethoven sagen können:

Ich bin ein Berg in Gott und muß mich selber steigen! — Und so ist Beethoven der größte Symphoniegeist der Welt, diesen Begriff als die Macht der absoluten Musikidee, bei Entfaltung aller Mittel (Instrumental und Vokal) gefaßt. Niemand trägt die Schuld der Menschheit aus; kommende Geschlechter werden die Riesenrahmen der Chorsymphonie, an neue Bilder legen.

Man hat in der Ode an die Freude, dem geistigen Motiv des Werks, das Programm socialer Reformen erblicken wollen. Mit dem Reiche des Geistes, nicht mit den Institutionen bürgerlicher Gesellschaft, hat es der Künstler zu thun. Er schafft die unsichtbare Welt, damit der Mensch sich menschlicher fühle als ihm die Außenwelt zu sein gestattet.

Nur böser Wille und Stupidität könnte den übersinnlichsten Tondichter, ja, vielleicht den einzigen, rein übersinnlichen, konnte Beethoven der Vertretung politischer Utopien

beschuldigen. Die Realität künstlerischer Vorstellungen besteht darin, nie real zu werden. „Endlich erhoben sich die Deutschen, sagt Menzel (Literaturgeschichte), zu der tiefsinnigen Ansicht, daß die Werke der Baukunst selbst, die reinsten und erhabensten Sinnbilder des Göttlichen werden sollten. Die rohe Masse des Gesteins nahm den lebendigen Geist selbst in sich auf.“

Zu dieser Ansicht erhebt sich die Chor-Symphonie, und ihre Form nimmt den lebendigen Geist selbst in sich auf.

Construction.

Wie in der Kette der Wesen, ein höchstes Geschöpf die Reihe schließt, so ist jeder der drei Instrumentalsätze das höchst stehende seiner Gattung. Ein solches erstes Allegro, ein solches Scherzo und Adagio, sind nur hier erlebt worden.

1. Satz. Allegro ma non troppo un poco maestoso $^2/_4$ (B. 1. S. 196) Anfang auf einem Quintenakkorde, dem Embryo der Dominante des Hauptions (D Moll) in einem ahnungsvollen Triolen-Tremolo auf a, e.

Ahnest du den Schöpfer, Welt?

Dieses 14 Takte anhaltende, geheimnißreiche Quintengeflüster (wie es Griepenkerl genannt hat) in das rhythmisch Tropfen des Motivs fallen (2.—13. Takt) ist das Aufrollen des Vorhangs.

Anfang der Mysterien-Vorstellung im vollständig exponirten Motiv (17.—21. Takt) ein Unisonen-Donnerkeil. Nach kurzer Ausbreitung in der Motivgruppe, weht ein Schleier

auf das Bild hernieder (heruntergehende D Moll-Skale erste Violine 34.—35. Takt). Die Weltwehen auf einem zweiten Quinten-Tremolo (d, a Embryo der Tonika).

Die aus dem Anfang, so zu sagen, ein Ende machende, so eben erwähnte Skale (erinnert unwillkürlich an die ähnliche nach „Tochter aus Elisium" im 24. Takt (Maestoso) vor dem Riesenschluß im Finale) welche im reinen Symphoniestyl, an dieser Stelle, unmotivirt und abentheuerlich gewesen wäre, sagt es recht, wie hier von einem andern Styl, von einem angewandten Symphoniestyl, von einer kirchlich-dramatischen Vorstellung, die Rede geht. Die gehäuften ritardando, a tempo, haben denselben Grund. Wir verstehen den ersten Satz als einen instrumentalen Rezitativ-Styl. Dies sein Zusammenhang mit dem Finale, in dem der Rezitativ-Styl im Orchester, dem Vokalen im Chor, untergeordnet, und so die Kette (Anfang und Ende) geschlossen, Vokal und Instrumental ausgesöhnt werden. Ganz im Geiste solchen instrumentalen Rezitativstyls ist es, daß das Tremolo im 1. Takt, relativ schwächeren Streichinstrumenten, den Violoncells (ohne die Bässe), den zweiten Violinen (ohne die ersten, ohne Violen) zugewiesen wird; so hohl beginnt keine Symphonie, desto bedeutsamer ein symphonistisches Rezitativ.

Das einleitende Quintengeflüster (Prolog) war durch Wiederholung, thematisch geworden. Nennen wir diese Quinten-Tremolosätze, in Anspielungen auf das Motiv, das kleine Motiv. Mit dem 15. Takt erscheint zum zweiten Mal das Motiv (in B Dur, untere Terzmodulation). Später (51.–73.

Takt) nachdem das Interesse am Motiv durch die Unterbrechungen mit dem kleinen Motiv gesteigert worden, vollständigere Expositionen; Wendung in den Gegensatz. Gegenmotiv 74. bis 79. dolce (Bläser). Dem Motiv nahe verwandt, in den 4 Noten des Motivs g, fis, d (heruntergehende Achtel 26. Takt S. 92 der Partitur) welcher Gang das Gerippe des nur zu anderen Werthen gegliederten (über c bis b fortgesetzten) Gegenmotivs ausmacht.

Eine Sehnsuchtsformel des Unendlichen! Ein Ausdruck, wie er der Instrumentalmusik nicht geboren worden war. Das sind die Seelenträume der Welt! Dieser, alle Wehmuths-Wonnen ergießende Gesang, zählt 3 Takte in der Skale von B Dur! Durstig trinkt ein Blaseinstrument nach dem andern, an der himmlischen Quelle (Flöte, Klarinette, Fagott, 1. Gruppe; Hoboe, Hörner, 2.; Klarinette, Fagott, 3; S. 6 der Partitur). Daß diese Kantilene dem großen Freuden-Thema im Finale identisch ist, hier als ein erster Lichtblick durch die finstern Wolken bricht, einen blauen Stern am Himmel unaussprechlicher Sehnsucht entzündet, ist eine Entdeckung Séroffs, ein thematischer Nachweis schlagendster Wichtigkeit, der dem Ganzen eine Einheit vindizirt, die das Werk in einem ganz anderen Lichte erscheinen läßt und den, auch von dem sonst so tief blickenden Kenner Beethovenschen Geistes, Marx (Beethoven, Bd. 2, S. 265) wiederholten Gedanken: „Das Chor-Finale sei auf äußerliche Anknüpfung, als ein zweiter Gedanke zum ersten (!), der Instrumental-Symphonie, getreten, auf immer zurückweist. Séroff

wird diese seine organische Anschauung des Baues des Werks, auf einem und demselben Thema, in einer Monographie begründen. Mit seiner Erlaubniß sichern wir hiermit Séroff die Priorität dieser tief geistreichen Entdeckung einer tiefsten Intention des Dichters, den man den Einheitlichsten nennen darf, eine Entdeckung, die allein hinreichte, Séroff einen ersten Platz in aller Beethoven-Kritik anzuweisen. Séroff machte uns diese bedeutsame Mittheilung, als wir ihm unsere Arbeit vorlasen. Wir verändern diese nicht, wir fußen nicht auf dem Monothematismus des Ganzen. Wir hatten uns diesem Zusammenhange aber auf dem Wege gehaltlicher Exegese genähert, welche, was so viel richtiger ist, durch Séroff thematisch erwiesen, erst dadurch fest steht. Nur mit Bewunderung haben wir den weiteren, eben so tiefen, eben so geistreichen Anschauungen Séroffs folgen können, ohne deßhalb unsere Arbeit verändern, Séroffs Physiologie der Symphonie, vorgreifen zu wollen —.

Mit der Vorzeichnung von 2 Been wird „Alles" Gesangsgruppe. Wie tief bedeutsam wirkt, sehnsuchtstrunken, die auf den schlechten (4.) Takttheil eintretende staccato-Figur der von den Violen und 1. Violinen verstärkten, immer noch zagenden Bässe, gegen die das Gegenmotiv tragenden Bläser (80. und folg. Takte, S. 6). Ahnungen unbekannt gebliebenen Glücks! Dann wird der Satz marschartig (punktirt) der Flöte (89. Takt) vom Gesammtorchester entwunden (S. 8 der Partitur). Diese Satzbildung rüstigeren Geistes, wechselt mit aus dem Gegenmotiv, Bläsern (Flöte, Klarinette)

zugewiesenen, wunderbaren Klangschönheiten (104. — 105. Takt, S. 9).

Von dem marschartigen (punktirten) überraschend modulirenden Satz, bewegt sich die Schlußgruppe des 1. Theils. Bruchakkorde von B Dur überstürzen sich, wobei die Dominante (a) berührt wird (S. 13). Da werden auch sogleich die Quinten-Wehen des Anfangs gehört, ein **Inganno** der Reprise, welche zum ersten Mal in der Symphonie wegfällt, weil keine reine, sondern eine auf den Oratorienstyl gepfropfte, in steter Fortschreitung der Handlung begriffene, symphonische Dichtung vorlag.

Bei der Art, wie die Reprise mehr umgangen als beseitigt wird, glaubt man sich in den Anfang versetzt. Die gekürzte Wiederholung des kleinen Motivs (Tremolo auf **a, e**), das nicht mehr vom Motiv unterbrochen, sondern unmittelbar von dem Tremolo auf **d, a** fortgesetzt wird; das den Bässen beigemischte **fis** (S. 14) als Leitton von G Moll, in welchem Ton ein Durchführungskataklysmus ausbricht; diese Momente sagen, daß wir den 1. Theil hinter uns ließen. Der phantastische, frei aufgegriffene Anfang verbot eine Reprise. In der Reprise hätte eine Realität (vom Standpunkt symphonistischen Styls) gelegen, die hier ausgeschlossen war, weil nicht sowohl ein erster Symphoniesatz, als eine Instrumental-Phantasie über Symphoniestyl kirchlich-dramatischer Vorstellungen gegeben ist. Da war ohne Schwächung der Idee, nur Anklang an den Anfang möglich.

Mittelsatz, S. 14—25, 133 Takte. Anfang im 19.

Takt nach dem Theilstrich, auf dem nach G Moll versetzten Motiv. Verläuft rhythmisch auf dem Motiv, melodisch auf dem marschartigen (punktirten) Satz, und einem neuen, aus der Sechzehntheilgruppe im Motiv, gebildeten, in den Hoboen eintretenden Thema (espressivo, S. 15).

Ein Durchführungs-Sabbath. Die Feuergeisttaufe der Gattung! Urendo clarescit (Tacitus de Oratoribus). Eine Monographie schriebe in diesem Mittelsatze die Geschichte aller Mittelsätze. Da ist das zweischneidige Schwert einer angeblichen Häufung zweier Harmonien (C Moll, F Moll, 3. Takt nach dem 2. a tempo, S. 17, der 54. Takt des ideellen 2. Theils.) In dieser Stelle haben die Bässe g, die Violen f, die 2. Violinen as, die 1. Violinen c, die Fagotte es, die Klarinetten es, die Hoboen es und g, die Flöte c. Hiervon sollen g und es zu C Moll, f und as aber zu F Moll gehören. Daß man sich doch nur an das gemeinschaftliche c halten wollen. Ein Cumulus der Tonika (C Moll) Dominante und Subdominante (letztere in ihrer Molltonart f, as). Die prägnante Zusammenwirkung aller Mittel um eine Tonart (C Moll) in ihrer Totalität (Tonika, Dominante, Subdominante) darzustellen, auf welchen Effekt es dem Tondichter ankommt, nachdem er noch einen Takt früher, von Harmonie zu Harmonie schwankte, und nunmehr im höchsten Tonaleffekt, C Moll, packen will. Der durch die Subdominante verstärkte Cumulus von Tonika und Dominante aus der Eroica (Hornstelle) aus der Fidelio-Ouvertüre in e; aus der C Moll-Symphonie (Scherzo-Brücke

zum Finale). Wo es darauf ankommt, und durch die Idee motivirt ist, einen Hauptstreich auf eine gegebene Tonalität zu führen, ist ein Cumulus ihrer Theile gerechtfertigt. Der vorbeethovenschen Zeit träumte nicht von solcher Anwendung der Theile im Ganzen. Sagen wir mit Lessing: wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen. (Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie). Und so ist jener Schreck-Cumulus die glorreiche That des Genies. Vergl. die Cumulus im Finale. Bewundern wir die Erfindung neuer Farben, die den vorbeethovenschen Mischungen unbekannt blieben. Indem sich der Dichter über diese hinwegsetzte, erreichte er Schönheiten, von welchen dem Kunstrichter, ohne diese Beispiele, nie träumen würde.

Diese Séroff angehörende Ansicht von der berüchtigten Kumulus-Stelle, welche Oulibischeff leider nicht kannte, erklärt sowohl diese, als den Grund der so angewandten Tonalität. Daß die Stelle bei der Ausführung Anstoß gegeben, bemerkten wir nie, wie denn Beethoven den dissonirenden Theil des Harmoniekeils (f, as) den relativ schwächsten Streichinstrumenten, den Violen und 2. Violinen, giebt. Diese wirken zu seiner dunkeln Farbe im Ganzen, die Hauptwirkung ist über die anderen Kräfte sehr vorherrschend verbreitet. Nennen wir es Orchester-Mixturen. Vergleiche **op.** 81 **a.**

Czerny, Kalkbrenner und Markull glaubten in ihren De-

rangements des Werks f und as auslassen zu dürfen; sie sahen nicht, daß der Akkord die höchste Tonsättigung einer gegebenen Tonalität ausmacht, und damit sein eigener Grund wie Zweck ist (vergl. den stärkeren Schreckschuß im Finale). Bemerken wir noch, daß der den stärksten vorbereitende starke Cumulus der Dominanten- und Subdominanten-Harmonie, ohne die Verstärkung durch die Tonika, 2 Takte früher (nach dem a tempo) gar nichts Auffälliges hat (Fagotte g, f, Klarinette as, c), was bis jetzt unberücksichtigt geblieben ist. Diese unsere Wahrnehmung hat Séroff beloben wollen, als wir ihm dieselbe aussprachen, und auf das Urtheil dieses Kopfes geben wir etwas mehr, als auf das aller möglichen postumen „Samothrazier“ (Schindler 3. Aufl. d. Biogr. Bd. 2, S. 51).

Eine Hauptrolle im Mittelsatze spielt das der Sechszehntheilgruppe des Motivs entnommene Thema S. 19, 1. Violine. Die Durchführung ist ein höchster Ausdruck kontrapunktischen Styls (siehe auf S. 23 den vierfachen Kontrapunkt im Streichquartett, zu dem von den Bläsern ausgehaltenen Akkord).

Rückkehr S. 25, Gegenmotiv in der Durtonart der Tonika S. 27. Potenzirte Darstellung der Schlußgruppe des 1. Theils. Anhang S. 34—44, gleichsam ein Separat-Symphoniesatz, eine letzte (äußerste) Durchführung. Ein 9 Takte in den Hörnern (wie im Scherzo der 7. Symphonie) nachschlagendes a, S. 38. Der Klimax der Satzbildung im letzten a tempo S. 41. Zu der sich orkanisch entladenden Tremolo-Fortschreitung der Saiteninstrumente lassen sich die Bläser kriege-

risch gestimmt vernehmen. Schluß in Unisonen, auf dem letzten Gliede des Motivs. Aus dem „ersten“ führt die in allen Stimmen über eine Oktave hinaufrollende Skale in D Moll, in das letzte, was durch den Gang hinunter zu Anfang des Satzes motivirt ist. Das ist Beethovenscher Panthematismus. Auch seine Skale mußte siegen! —

Der ganze Satz webt und lebt mystisch. Er ist das spiritualistische Leben des menschlichen Gedankens, diesen kollektiv gedacht. Er ist auch noch die außerordentlichste Ausbeute des Apparats; die Apotheose des zweitheiligen d. h. auf den einfachsten Ausdruck reduzirten Rhythmus. Das allgemeine Verständniß kann nur mit dem Fortschritt der Welt Hand in Hand gehen.

2. Satz. Molto vivace $^3/_4$ D Moll. Nicht Scherzo genannt. Die Pauke steht, wie im Finale der 8. Symphonie, in der Oktave f und spielt eine Hauptrolle.

Die höchste Potenz der Gattung durch den die Form vergeistigenden kontrapunktischen Styl. Verstehen wir den Gehalt als ein Menschenfest nach der vom 1. Satz erzählten Schöpfungsgeschichte*)

---

*) Beethoven war im Schönbrunner Garten, im Walde; saß da allein, das Säuseln und Rauschen durch die Bäume erregte seine Phantasie, und plötzlich war es ihm als hüpfe und gucke ein Gnome bald da, bald dort heraus. Entstehung des Motivs. Mittheilung von K Holz. Entspricht dem springenden Scherzo-Motiv, das Séroff in tief pragmatischer Anschauung des Ganzen in seinen Theilen, in dem punktirten Gliede des durch die Bässe im Finale exponirten großen Freude-Motivs erblickt (4. Takt fis, e punktirt).

Die Beethoven eigenthümliche Keilschrift in vorherrschend gleichen Werthen (Vierteln) 2 Theile mit Reprisen, ein im doppelten Kontrapunkt flüssiger gemachter dritter (Trio $^4/_4$ Dur).

Das von der Pauke Solo aufgestellte Motiv, besteht in einer Note zu drei Werthen (punktirtes Viertel, Achtel, Viertel). Das in der Eroica und Pastorale vorgekommene Zerbrechen des $^3/_4$= in den $^4/_4$=Takt überbrückt Scherzo und Trio; das Trio, unerreicht in kontrapunktischer Anmuth, ist volksthümlichen, darin mit dem Chorsatz zusammenhängenden Ausdrucks. Man möchte sagen: der Haydn, zu dem Haydn selbst nicht kam. Das Fest ist zum Volksfest geworden, nicht zum Bauerntumult der Pastorale. Feinere Sitte ordnet dieses durch frische kontrapunktische Ideen, wie von liebenswürdigen Persönlichkeiten belebte Bild! Eine Verherrlichung alles Ländlichen, in höchstem Liebreiz und Schmelz — 2. Theil, das Trio=Motiv anfangs in den Klarinetten, Violen, Violoncells und (zum ersten Mal in der Symphonie [S. 71] angewandten) Baßposaunen, der Kontrapunkt in den Flöten, Hoboen und Fagotten; 13 Takte lang in den Violinen (auf der Oktave d) ausgespannter, tiefblauer Himmel, zu dem die Hörner auf demselben Orgelpunkte (d) hineinblasen.

Das ist Landschaftsgeist, das sind alle Landschaften in einer! Dieser doppelte Kontrapunkt wirkt natürlich, wie die Sonne über hin= und herwogenden Feldern glänzt. Und es hat Menschen gegeben, die Beethoven keine kontrapunktische Kunst zugestanden! Wo wurde diese so belebend, in so unnachahmlicher Grazie angewandt? — In der Partitur

steht keine Reprise des Scherzos nach dem Trio, folgt letzterem eine aus 11 Takten Scherzo, 2 Takten alla breve-Ueberbrückung zwischen Scherzo und Trio, und einigen Takten Trio, bestehende Coda, was einen unbefriedigenden, Scherzo und Trio unproportionirten Schluß, giebt. Man hat hin- und hergestritten, ob nicht nach dem Trio, das Scherzo mit der Coda wiederholt, ja, ob nicht, nach dem Trio, Scherzo und Trio mit der Coda zum Schluß, ausgeführt werden müßten? Das Richtige ist gewiß nach dem Trio, das Scherzo ohne Reprisen zu wiederholen, und vom Ruhepunkt im Scherzo (vor dem Hereinbrechen der alla breve, S. 165 der Partitur) in die Coda überzugehen, weil die 16 Takte zwischen Ruhepunkt und alla breve im Scherzo, auch die ersten 16 Takte der Coda sind, welche, doppelt zu hören, unmotivirt wäre. Daß dies die Meinung Beethovens war, folgt für uns daraus, daß es keinen Grund geben kann, das im Scherzo wie in der Coda, den Umsturz des $^3/_4$- in den $^4/_4$-Takt, anbahnende stringendo il tempo der bezeichneten 16 Takte, zweimal für einen Eintritt des alla breve in der Coda zu hören. Dies aber wäre der Fall, wollte man vom letzten Takt im Scherzo, in den ersten der Coda übergehen.*) Diese

---

*) Damcke (Russische St. Petersburg. Zeitg. 1855 Nr. 92). In der Einleitung des Finale im 4. Takt vor dem 2. Presto hat der Alt ein zweifelhaftes e, die Symmetrie der Fortschreitung, die Regelmäßigkeit der harmonischen Auflösung hätten, wie mir scheint, fis erfordert. Ich wollte das Manuskript von Beethovens Hand in der königl. Bibliothek in Berlin darüber vergleichen. Leider fehlen

von uns gefundene Ansicht von der Sache ist seitdem zur faktischen Gewißheit geworden. Im Oktober 1859 erfreute uns Séroff, nach seiner Rückkehr von einer Reise in Deutsch-

---

in demselben das Adagio und die Hälfte des Finale (bis zum Allegro B Dur $^6/_8$). Ich war indeß so glücklich andere Zweifel zu lösen. In der Original-Partitur ist die Reprise des Scherzos nach dem Trio nicht angezeigt Mir war immer unerklärlich gewesen, wie Beethoven in seiner größten Symphonie so die Form des Scherzo verletzen können, das er immer, zuweilen zweimal, wiederholt. Hiezu kam, daß die Stelle, von der das Scherzo wiederholt werden soll, im 8. Takt desselben durch das Zeichen § angegeben ist. Die Coda, ausdrücklich so benannt, deutet gleichfalls auf eine Reprise des Scherzo's, ohne daß bemerkt ist, wie dieselbe Statt zu finden habe. Diese Frage erledigt vollständig das Autograph. Da steht mit großen Buchstaben von Beethovens Hand: Scherzo da capo und das Zeichen § steht nicht, wie in der gestochenen Partitur, im 8., sondern im 1. Takt des Scherzo's. Dieses ist folglich nach dem Trio, und zwar mit den 8 Takten, die ihm als Einleitung dienen, zu wiederholen (bis zu welcher Stelle?), bevor man an die Coda geht. (Bei Wiederholung des ganzen Scherzo's würden 16 Takte hintereinander zweimal gehört — die 16 letzten im Scherzo, die 16 ersten der Coda. Es giebt Leute, fährt Damcke fort, welche vor dem augenscheinlich aus zwei Akkorden bestehenden Akkorde im 2. Theil des ersten Satzes erschrecken, ja! ich kenne Musikdirektoren, die für nöthig erachten (!), denselben zu verbessern (!). Ich bemerke, daß dieser Akkord, den die in denselben hineingeschobene Figur der Klarinetten und Fagotte vervollständigt (richtiger: figurirt, denn das es der Klarinetten und Fagotte liegt schon in den Hoboen), von Beethoven so klar und deutlich dageschrieben steht, daß er sich zweifellos über das, was er schrieb, die beste Rechenschaft gab. Es ist somit unerlaubt, gegen den Akkord Zweifel laut werden zu lassen, und noch unerlaubter mit demselben irgend eine Veränderung vorzunehmen.

land, mit der Eröffnung: er habe in dem Autograph auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin, folgende Bemerkung von Beethovens Hand, nach der Fermate gelesen: **l'ultima volta si preride dopo questa ferma subito la Coda.**

Werden die Herren Musikdirektoren aufhören das Werk zu verunstalten? Schwerlich. Es wird wie mit den zwei, von ihnen im Scherzo der C Moll Symphonie gestrichenen Takte, beim Alten bleiben, aus keinem andern Grunde, als weil das Alte das Alte ist.

3. Satz. **Adagio molto e cantabile** $^4/_4$ B Dur 157 Takte. Ein Adagio-Tempel der die Architektur der Gattung abschließt.

Eine Makariosenagape *).

Zwei Takte Himmelsblau als Vorspiel zum Motiv, das mit dem dritten eintritt (die Fagotte fangen an, die Klarinette führen weiter, die Saiteninstrumente stützen). Noch nie hatte ein Musikstück in dieser Art angefangen, von Stufe zu Stufe gehoben, um sich in sein Motiv zu ergießen, wie die von der Erde fliehende Seele in die Ewigkeit (vergl. das Adagio in op. 127).

Man beobachtet eine antiphonische, in Instrumental-Solo- und Chorstimmen sich sondernde Satzbildung. **Ire in partes.** Eine in tiefsten Kirchengeist getauchte, die alten Antiphonarien aus dem Tode zum Leben rufende Instrumental-Offenbarung.

*) Liebesgabe Seeliger. Vergl. Lavater: Briefe über den Zustand der Seele nach dem Tode. St. Petersburg 1858.

Die Form ist vorherrschend die der Veränderung.

Konstruktion. 1.—2. Takt Vorspiel (Vorstellung des Unendlichen) 3.—6. Takt Motiv (Blick in die Gruppen der Seeligen) Liedform (Solostimme) 6.—7. Takt Refrain, Chorstimmen 7.—11. Takt Fortsetzung des Motivs. Solostimme 11.—12. Takt Refrain, Chorstimmen 12.—15. Takt Wiederholung der Fortsetzung des Motivs, Solostimmen, auf welche die Chorstimmen als Refrain eintreten, 15.—18. Takt; 2. Theil des Lieds, Solostimmen 18.—22. Takt; Wiederholung des 2. Theils, Chorstimmen.

Diese an sich gerechtfertigte, vokale Anschauung Séroffs des unermeßlichen Instrumental-Bildes, hat den monothematischen Geist Beethovens, aus dem Grunde der Uebereinstimmung mit der Solostimmen- und Chor-Oekonomie im Finale, für sich.

Bis zum 18. Takt war die 1. Violine am Wort gewesen, mit dem 18. Takt sind es die Bläser, als Verschmelzung von Solo- und Chorstimmen zu einer, ungetheilten Andacht, welche von den Saiteninstrumenten, in heilig empfundenen Harfengriffen (Arpeggien kleiner Noten) abgeschlossen wird (23.—24. Takt) worauf die Bässe von f nach fis steigen und damit D Dur erreicht ist (E Dur Episode des Adagio in op. 127 wo unisono von e nach es gegangen wird). Die zweiten Violinen und Violen (als dem Fagott zu Anfang, nächst stehende Streichinstrumente) betreten das Allerheiligste in einer flüssiger gewordenen Bewegung (**Andante moderato** $^3/_4$ D Dur 18 Takte **d** Oberterz von **b**).

Der namenlos sehnsüchtig gestimmte D Dur Satz, verhält sich episodisch zu dem Hauptsatz. Die durch den Bläserchor in der 2. Antistrophe des Hauptsatzes, verschmolzenen antiphonischen Gegensätze, hier sind sie seelig geworden! Der Andante-Satz ist gleichsam die tiefere Erweichung des Adagio-Satzes, in der Art wie die Stimmung in der großen Messe bei der Menschwerdung des Heilands (et homo factus est) erweicht, für den Ausdruck maaßgebend wird.

Die höhere Geburt des Menschen im Geiste, preist die Gemeinde in dem Lobgesange der Andante, deren beseligende Stimmungen sich dann über den Satz ergießt. Die Andante-Bewegung sei uns eine Coda des Adagio-Satzes, ein Refrain des hohen Liedes. Diese Art, die Idee in höhere Kreise zu versetzen, ist dem Tondichter in dieser Periode eigenthümlich. Wir nennen es Rezitativ-Styl, verstehen es als Fortsetzungen des Grundgedankens in Anspielungen auf die Unendlichkeit menschlicher Vorstellungen überhaupt.

Der letzte Takt des 2. Satzes modulirt nach B Dur, macht der 1. Veränderung Platz.

Tempo primo $^4/_4$. Die Veränderung (nicht angezeigt) folgt dem Adagio, Takt vor Takt (mit Weglassung der zwei Takte, Vorspiel). Diese erste Veränderung allein giebt noch den Andante-Satz (und zwar in G Dur, Unterterzmodulation, modulatorische Variation), was unsere Ansicht unterstützt, daß der Tondichter ihn als Refrain ansah, der zweimal gehört, weggelassen werden konnte, nicht integral der Veränderung des Themas unterlag. Die Tonalität von G Dur hat

einen noch milder ansprechenden Ausdruck. Der letzte Takt des unaussprechlich zarten Refrains modulirt in Es Dur (Unterterz) um eine Adagio-Bewegung $^4/_4$ in diesem Ton (16 Takte) zu eröffnen. Keine Veränderung, ein Exkursus auf dem Motiv, als thematische Durchführung, gleichsam ein Mittelsatz der Variationenreihe. Es tritt damit eine neue Gestalt in das Instrumentalmysterium. Eine Mischform von Variationenform und Exkursen, deren erster, als thematischer Mittelsatz der Sonatenform angehört, ohne ganz die Variationenform aufzugeben (die halben Noten g, d, es [Klarinette, 1. und 2. Takt] ges, des [Klarinette, 8. Takt] sind die Intervalle d, a, b des Adagio zu Anfang, 3. und 4. Takt), die im Exkursus durchgehende Pizzicato-Instrumentation der Streichinstrumente, die damit wie in einem Harfenchor unter sich verkehren, der mystische Ausdruck der Flöte in der Modulation Ces Dur, in welchem Ton das 2. Horn eine Oktave gespenstisch durchwandert, machen diese Es Dur-Episode, zu einer beispiellosen Erscheinung. Hier wird der Instrumentalgeist Körper! —

Ueberraschend einfach modulirt der letzte Takt von Ges Dur nach B Dur, um der 2. Veränderung Platz zu machen (stesso tempo, $^{12}/_8$). In Sechzehntheilgewinden flicht die 1. Violine dem Motiv ihre Kränze. Pompejanischer Farbenschmelz, ohne daß der Styl aufhört, kolossisch zu sein. Nach dem letzten (22.) Takt im Motiv findet sich genau das antistrophische Zwischenspiel aus dem Anfang, hier in heftigen, vom Gesammtorchester ausgestoßenen Unisonen in Sechzehntheilen

(S. 89). Mit diesem Fortissimo-Keil wechselt in unendlicher Varietät, die in der 1. Violine (espressivo) sich entfaltende 1. Motivstrophe der 3. Veränderung (S. 89—91) in tonalem und rhythmischem Aufschwunge ($^{12}/_8$ statt $^4/_4$, von d, a nach f, c hinaufgelegt). Motiv in der Flöte (cantabile, S. 90, es, b). Unaussprechliche Klangwunder; dann Unterbrechung durch eine Antistrophe in Fanfaren; 2. Exkursus tiefsten mystischen Webens (4 Takte, Des Dur, S. 91, modulirt in B Dur). Hier liegt eine in Ungewißheit gelassene Kontrabaßstelle, auf welche noch nicht aufmerksam gemacht worden ist; Beethoven schreibt ein den Kontrabässen unerreichbares Groß Des (S. 91 der Partitur), indem er diese Note der Violoncellstimme wiederholt. Es mochte ihm das im Augenblick bequemer sein, als mit der Feder hinaufzugehen. Beethoven durfte seinen Kontrabassisten zutrauen, sie würden das eine Oktave höher zu nehmen wissen *). Einen besondern Effekt durch be-

*) Marx Komp. L. B. 4 S. 566 erwähnt des Chors in der Vestalin, wo Spontini den Kontrabässen Groß c schreibt, und sagt: ähnliche, nur bei dem ersten Hinblick auffallende Führungen des Kontrabasses in die ihm unerreichbare Tiefe, findet man bei Beethoven in der C Moll-Symphonie, S. 121 der Partitur, wo Violoncell und Baß auf besonderen Systemen unisono bis Groß c hinuntergehen, wo d und c für den Kontrabaß unerreichbar sind (vergl. S. 133 der Partitur der C Moll-, S. 126 der Pastoral-Symphonie, das kanonische Quartett im Fidelio). Wir müssen annehmen, sagt Marx S. 568, daß der Komponist einen Theil der Violoncelle bei dem Kontrabaß hat lassen wollen und der letztere mitspielt, wie er kann, Groß c eine Oktave höher nehmend.

sondere Stimmung von Bässen, für diese eine Stelle, beabsichtigte er gewiß nicht. Eine so wichtige Intention hätte er anzuzeigen nicht verfehlt.

4. Veränderung, S. 92, höchste Entfaltung aller Instrumentalkräfte in einem mystischen Traumglück. Die Kontrabässe setzen pizzicato die Pauke so täuschend fort (S. 92—93), daß man die so verschiedenen Instrumente kaum unterscheidet. Für einen als taub verschrieenen Komponisten, nicht übel kombinirt, zumal eine Nachtigall in Hoboen und Klarinetten (93) über den bodenlosen Tiefen anschlägt! Die wahrhaft überirdische Instrumentalscene geht 7 Takte vor Schluß, in einem Triolengewinde der 1. Violine, auf einen frei geführten Anhang hinaus.

Bewundern wir die noch in den Mitteln ausgedrückte Einheitlichkeit. In ein tremolo der 2. Violinen und Violen (Sechzehntheil-Triolen pp, S. 94—95), streut viermal die Pauke pp, eine dem Motiv verwandte Achtelfigur (f, b, f), welche die Bässe viermal pizzicato wiederholen, damit aber die antiphonische (antistrophische) Satzökonomie des Adagio, in einem antistrophischen Gegensatz der Orchesterkräfte unter sich, den Geist in der Materie symbolisirt, festhalten. Der Pauke begegnet dabei, was ihr noch nie begegnet war, Beethoven läßt sie einen Akkord anschlagen (b und f auf einmal, als Nachahmung des Quintenakkords in den Hörnern, 5. und 4. Takt vor Schluß). So ist Beethoven, von der untersten bis zur höchsten Stufe der Instrumentalwesen, der das Banner des Geistes entfaltende Prophet! —

4. Satz (Finale). Kein Instrumental-Finale war möglich, ohne die voraufgehenden Sätze an Umfang und Bedeutung zu übertreffen, damit aber eine Symphonie in der Symphonie zu schreiben, oder den ersten Sätzen nachzustehen und dem Totaleindruck zu schaden. Schon hieraus folgt, daß die Instrumentalsätze auf den Vokalsatz angelegt waren und derselben Idee dienen. Das vokale Element des Finale versöhnt sich vollends dem Instrumentalen, das schon in dem großen Gesangesstrome des Adagio, dem Vokalen so nahe wie möglich gekommen war (vergl. Bd. 1, S. 190—207).

Den Grundgedanken des Finale sprechen die von Beethoven gebrauchten Worte aus: O Freunde! nicht diese Töne, sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere (Baritono solo, recitativo), d. h. nicht mehr die in den Instrumentalsätzen vertretenen Seelenzustände (die Welt-Nänie), sondern die Freuden-Symphonie der Glücklichen dieser Erde. Und aus diesem Grunde ist der Anfang (Presto 3/4 D Moll) eine pathetische Dissonanz, der Sept-Akkord auf f in D Moll, mit dissonirender kleiner None (b). Der Sept-Akkord ist aber seiner Natur nach rezitativisch. Ein Instrumental-Rezitativ eröffnete den 1. Satz des Werks, ist Beethovens Eingang zum Chorsatz. Der erste Akkord ist zerstörend. Er zerstört die Trauersymphonie zu Gunsten der Freudensymphonie.

Nicht **diese** Töne.

Zu besserem Verständniß dieser Intention werden in dem von den Kontrabässen rezitativisch durchklüfteten Einleitungssatze (S. 96—212) die Geister dieser Töne citirt: das

Quintengeflüster des 1. Satzes, das Motiv des Scherzos, die erste Adagio-Strophe.

Allegro assai $^4/_4$ D Dur. Exposition des Vokalmotivs in den Kontrabässen **solo** (**unisono mit** den Violoncells) 24 Takte. Eine Riesenidee! Das Fundament des Instrumentalen als Fundament des Vokalen. Vielleicht das großartigste Motiv der musikalischen Welt. Instrumental intonirt vom Orchester (Beethoven) dem Chor (der Welt) überwiesen, symbolisch der Weltenchor. Erschütternd ist der Durchschlag, wo das Motiv im Eintritt aller Bläser, zu den nachschlagenden Streichinstrumenten, die Riesenflügel zu einem Freudenmarsch aller Kreatur entfaltet, S. 105. Plagale Wendungen (G Dur in D Dur) präludiren der Feierstimmung des nahenden Chors. Diese dem Chor entgegenschwellenden Plagal-Harmonien, der nach der marschartigen Motiv-Exposition (eine Riesenveränderung des durch die Bässe einstimmig aufgestellten Riesen-Motivs) gangartig überfluthende Satz (S. 107—110) werden von dem **Presto** zu Anfang, diesmal in „größtdenkbarer Dissonanz" unterbrochen. Der Sept-Akkord auf F in D Moll — hier ist er durch alle dissonirende Intervalle der Skale verstärkt, zu einem Ungeheuer-Akkord gethürmt, der die 3 ersten Sätze, die noch immer als Riesenschatten das Finale umschwebten, mit einem letzten Schlage zurückscheucht.

Nicht **diese** Töne.

Der Akkord gehört wesentlich der Kategorie von Häufungen (**Cumulus**) an, die wir im 1. Satz besprochen; er ist die

höchste, durch den Geist gegen die Materie (Ohren) gerechtfertigte Harmonie-Kombination (nicht Harmonie-Freiheit), eine Tonsättigung letzter Potenz. Dem Sept-Akkorde auf f in D Moll mit kleiner None vereinigt sich hier die Dominanten-Harmonie (a, cis, e, g), wodurch die ganze diatonische Moll-Skale von d auf einmal in die Erscheinung tritt. Ein bis in's Mark dringender Schreckschuß gegen das Leid-Gespenst, das nunmehr wohl weichen muß! Die Rechtfertigung des Akkords ist seine Stellung zur Idee. Nicht diese Töne!

Der Chor.

Gaudium verum res severa.

Der Vokalsatz (S. 113—226 der Partitur) hat, wie die D Messe, 4 Solo- und 4 Chorstimmen. Verstehen wir die ersten als den Ausdruck des Persönlichen, die letzteren als das Unpersönliche. Der Vokalsatz verfolgt: a) die vokale Durchführung des durch die Kontrabässe exponirten Hauptmotivs, b) die Aufstellung eines 2. Motivs (Seid umschlungen Millionen), c) die Vereinigung beider zu einer Doppelfuge ($^6/_4$).

Die Form des Hauptmotivs ist die des zweitheiligen Lieds volksthümlichen Ausdrucks mit Refrain (Chor).

Konstruktion. Anfang des 2. Theils bei: Deine Zauber binden wieder, auf welche Worte der Refrain (8 Takte) eintritt (S. 116), nach Exposition beider Liedtheile durch die Baß-Solostimme (1. Strophe). Nach dem Refrain 14 Takte

Orchester-Riturnell plagaler Weihe, mit Aufschwung bis g, welche Note das Lied nicht erreicht hatte (S. 117).

2. Strophe: wem der große Wurf gelungen (S. 118), dreistimmig, Solostimmen. Chor-Refrain: ja! wer auch nur eine Seele (S. 121). Das Orchester-Riturnell den Bläsern überwiesen (S. 123).

3. Strophe: Freude trinken alle Wesen (S. 123), zweistimmig, Solostimmen. Chor-Refrain: Küsse gab sie uns und Reben (S. 127), Riturnell, fortsetzender Chor: „und der Cherub steht vor Gott" (S. 129—131). Spannender Instrumentalschluß auf f und a, ohne Quinte (tenuto S. 131).

Allegro assai vivace alla marcia $^{6}/_{8}$ B Dur (S. 132) Sonnen- und Planeten-Marsch! Rhythmische und modulatorische „Veränderung" des Hauptmotivs, wie denn nach der organischen Auffassung der Chorsymphonie durch Séroff das ganze Werk als eine „Veränderungs-Phantasie" auf das Freuden-Motiv, im riesigsten Maßstabe, etwa nach Sirius-Entfernungen zu fassen wäre.

45 Takte Instrumental-Einleitung (kleine Flöte, Triangel, Becken (cinelli) große Trommel (gran tamburo). Dumpfe, den Athem benehmende Unisonenschläge auf schlechte (4.) Takttheile, (Fagotte, Kontrafagott, gran tamburo pp) bevor die Sonnen zum Fluge losgelassen werden. Tenor-Solo mit Chor (froh wie seine Sonnen fliegen, S. 137—142) dann Instrumental-Fugato (S. 145—160). Eine der „Kriegepisode" in der D Messe, analoge Vorstellung aller Kämpfe

im Geiste. Wendung aus B Dur nach D Dur (Oberterzmodulation) mit Berührungen von H Dur, H Moll (S. 159).

Erster, von den Solostimmen unabhängiger Chor auf dem Hauptmotiv S. 160 ($^6/_8$).

Plagaler Schluß. Höhepunkt des Hauptmotivs oder Vollbringung der Geschicke des 1. Themas. **Andante maestoso** $^3/_2$ G Dur (seid umschlungen Millionen). Gebiet des 2. Themas (Oratorium-Episode). **Cantus firmus** von 8 zu 8 Takten; in den Männer-Chorstimmen exponirt, vom vollen Chor zu einem Kontrapunkt im Orchester, wiederholt. Die tiefste Weihe erreicht diese Beethoven-Apotheose des Palästrina-Kirchenstyls, mit dem, mystische Wonne ergießenden **Adagio ma non troppo, ma divoto** G Moll (ihr stürzt nieder Millionen).

Orgeltöne scheinen sich hier den das harmonische Gebäude tragenden Pfeilern der Instrumentalakkorde, zu vermählen. Massenhaft, in der ahnungsvollen Intuition des **Sanctus** der D Messe, wächst die Satzbildung von der Erde zu den Sternen, in der zu diesen emporflimmernden Triolengruppe verminderter Harmonien auf der Dominante von D Dur (über Sternen muß er wohnen). **Allegro energico sempre ben marcato** $^6/_4$ D Dur, S. 177—196, Chor. Vereinigung des 1. und 2. Themas zu einer Doppelfuge. Höhepunkt der Vokalidee. Das 1. Thema **per augmentationem** (Sopran-Chorstimmen, Flöten, Hoboen **unisono** 1. Takt) das 2. Thema im ursprünglichen Werth (punktirte halbe Noten, im $^6/_4$ statt $^3/_2$ Takt, Altchorstimmen, 2. Violinen, Klarinetten, Trompeten **unisono** 1. Takt). Alles zu einer schlängelnden Achtelfigur

der 1. Violinen. Ein Wundergewebe. Plagaler Schluß, S. 196.

Allegro ma non tanto $^4/_4$ alla breve D Dur, S. 197. Finale des Vokalsatzes. Solostimmen, auf welche die Chorstimmen kanonisch eintreten S. 202 (Deine Zauber binden wieder) das Thema im Chor (alle Menschen werden Brüder S. 204) ist das Motiv der früheren Orchester-Riturnelle des 1. Themas (Hauptmotivs) das Beethoven nicht verloren gehen konnte.

Höhepunkt des Mystischen der Vorstellung in dem Quartett der Solostimmen (H Dur, S. 209, wo Dein sanfter Flügel weilt). Aetherisch (ohne Begleitung) schwebt die Quartettepisode, als letzter Anklang des Persönlichen (Irdischen) dem Alles umfassenden und damit unpersönlichen Schlußchor, entgegen. Das Quartett muthet der Baßsolostimme das tiefste fis und das höchste e zu. Kein Sänger wird Beiden Anforderungen entsprechen. Man wird die Stelle am Besten auf 2 Sänger vertheilen, ohne, wie leider geschieht, hineinzupfuschen. Beethoven hatte seine Ansichten über die Stimme, die mit seinen Vorstellungen auf's Engste zusammenhingen. Ihm das vorwerfen, hieße ihm vorwerfen, daß er überhaupt Beethoven, der Welt-Gedankenkoloß gewesen.

Stringendo il tempo, sempre piu Allegro (8 Takte) Jubel-Prestissimo $^4/_4$ alla breve, 65 Takte D Dur (S. 212—222). Chor: Seid umschlungen Millionen. Maestoso $^3/_4$ D Dur, 41 den Strom stauende Takte: Tochter aus Elysium. Instrumental-Prestissimo, 21 Takte auf dem Haupt-

motiv (1. Thema) in der Infinitesimal-Verminderung (diminutio) von Achteln, im schnellsten Zeitmaaße.

„Ungeheurer Schluß auf dem Grundgedanken der Weltbrüdergemeinde!" —

Wir sind keinesweges der Ansicht, daß durch op. 125 der Symphoniegattung ein Standpunkt bezeichnet wurde, den diese nicht verlassen darf, ohne herabzusteigen, daß Beethoven hier eine Form aufstellte, die er selbst nicht mehr verlassen hätte. Die Skizzen der zehnten zeigen keine Spur vokalen Elements.

Die Chor-Symphonie ist ein Einzelfall, keine Neugestaltung der Gattung in einer instrumental-vokalen Symphonie, mit Beseitigung der rein instrumentalen. Auf der, von dieser Mischform, auf Instrumentalgebiet erreichten Höhe, verschwindet der Begriff der Haydn-Mozartischen Symphonie, gilt der frühere Beethovensche, nur bedingungsweise. An alle Pforten der Zukunft der Tondichtung klopft dieses erstaunliche Gedicht! Wer alle Beethovenschen Symphonien gleich gut kennt, dem wird die neunte die neueste, ideenreichste, diejenige bleiben, bei der die Form selbst, die geistigste ist, noch die Ausdrucksmittel unerschöpflichen Gehalt bieten. Es ist nicht genug, sagt Ehlert (Briefe über Musik, S. 14) daß man durch das Studium aller übrigen Werke Beethovens für das musikalische Verständniß des Riesenwerkes alle Erfordernisse erworben hat, man muß poetisch für dasselbe durch die eigene sittliche Natur gestimmt werden, denn in den sittlich dichterischen Zeilen liegt die Bedeutung der 9. Symphonie.

Archiv.

Ortlepp (Beethoven, eine phantastische Charakteristik, 1836), Griepenkerl (das Musikfest 1841), haben über op. 125 Novellen geschrieben. Ersterer behauptet (S. 76), das Hauptmotiv im Finale beruhe auf dem Choral: „Freu' dich sehr o meine Seele", was nicht den geringsten Grund hat, Beethovens Natur widerspricht, und durch die Schwergeburt des Motivs, das Beethoven viermal änderte, widerlegt wird. Dasselbe gilt von der Behauptung, das Motiv sei dem Chor-Motiv der Phantasie für Piano, Orchester und Chor verwandt, das seinerseits einem unbedeutenden Lied ältester Zeit (Buchstabe c 4. Abtheilung) identisch ist, wie wir zuerst (Beethoven et ses trois styles, T. I, p. 201) nachwiesen. Schindler (S. 139) Beethoven bemühte sich mit dem Aufsuchen der Art und Weise, das Schillersche Lied in den 4. Satz geschickt einzuführen. Eines Tages rief er mir entgegen: ich hab's, ich hab's! indem er mir das Skizzenbuch vorhielt, wo ich las: Laßt uns das Lied des unsterblichen Schiller singen: Freude &c., welche Einleitung er aber späterhin mit: Freunde, nicht diese Töne &c. vertauschte. Das Rezitativ der Contra-Bässe lag auch nicht in seinem ursprünglichen Plan, und kam erst hinzu, als er jenes Einleitungs-Motiv abänderte, wodurch beinahe alles Vorausgegangene umgestaltet werden mußte, wie es die Grundempfindung jener Devise erforderte. Ebenso erging es ihm mit der Melodie zur ersten Strophe. Das Skizzenbuch zeigte eine viermalige Abänderung, worüber er jedesmal schrieb: meilleur.

S. 154. Man mußte sich sagen (D Messe, 9. Symphonie) das und das ist nicht möglich zu singen. Fräulein Unger (die berühmte Altistin) nannte Beethoven geradezu einen Tyrannen aller Singorgane. Er erwiderte lächelnd: Sie und die Sonntag (die erste damals lebende Sopransängerin) seien durch die modern-italiänische Gesangmethode so verwöhnt, daß ihnen nun solcher Gesang schwer falle. So quälen wir uns denn in Gottes Namen weiter, sagte die geduldige Sonntag.

Griepenkerl (S. 207). Verlangen Sie hier eine Arie à la

Rossini, Bellini, Piccini, Paccini, gepfiffen à la Catalani? Herr, oder denken Sie nicht, daß eine verjüngte Menschheit tutti anders singt, als ein geschulter, alter Dompfaff im Käfig solo? Nachtwächter singen Lieder in der Neujahrsnacht; hier triumphirt alle Kreatur eines Planeten in ein neues Jahrtausend hinein. Briefe über Musik von Ehlert (Berlin 1859 S. 13). Beethoven zog nicht das menschliche Wort in seine Symphonie, weil seine instrumentalen Kräfte erschöpft waren, sondern weil ihn dichterische Gesichtspunkte bei dieser Arbeit geleitet hatten und es ihm sehr wichtig war, in denselben nicht mißverstanden zu werden. S. 10. Wir begreifen nicht, wie solche einmal heraufbeschworenen Flammen der Begeisterung nicht den Kopf des Künstlers verzehren mußten, wie er mitten im Gedränge von tausend unsterblichen Einfällen, ruhig eisern, diese kolossale Sphinx meißeln konnte, zu deren Füßen wir wie Pygmäen sitzen, mit blinden Fingern an dem Sockel herumtappend und räthseldeutend. Die 9. Symphonie ist fast dem Frühling gleich. Es schlagen darin die Nachtigallen aller Wünsche, auch der himmlischsten, die das Menschenherz hegte, und wenn der mysteriöse Hymnus der Freude leise aus den tiefsten Gründen des Orchesters hinaufsteigt, wie eine junge Sonne rothe Lichter vor sich herschießend, wenn jene wundersame, gewaltige Melodie immer höher zum Himmel hinaufrauscht, wird uns da nicht erlösungstrunken zu Muthe, als fielen die winterlichen Bande vor der Allmacht des Frühlings?

A. M. Z. 1826. S. 853. Es ist, als ob die Musik auf dem Kopfe gehen sollte (!). Der letzte Satz spielt in den unglücklichen Wohnungen derer, die vom Himmel gestürzt sind (!). Es ist, als ob die Geister der Tiefe ein Fest des Hohnes über Alles, was Menschenfreude heißt, feierten (!).

A. M. Z. 1828. S. 246. Eine höchst merkwürdige Verirrung (!) des durch seine gänzliche Gehörlosigkeit (!) unglücklich gewordenen nun erlöseten Mannes (!). Wir erkennen den überkünstlichen Bau; wir müssen aber das Ganze mit dem Flecken Luxor vergleichen, der auf die prächtigen Trümmer des alten, fabelvoll herrlichen Theben gebaut ist. Das Scherzo wäre (!) schön, wenn es nicht durch seine

Länge den Eindruck zerstörte. Das Uebrige, selbst das Andante (!), worin Beethoven sonst (!) so Unübertreffliches zu geben hatte, nicht ausgenommen, erfüllt uns um so mehr mit Schmerzen, je mehr wir wissen, wie viel wir an Beethoven verloren haben (!).

Ein Londoner Urtheil (Harmonika, März 1828). Eine bizarre Komposition. Die heißesten Bewunderer Beethovens, wenn sie nur etwas Vernunft besitzen, müssen bedauern, daß sie zur Oeffentlichkeit gebracht worden ist (!). Die Freunde, welche Beethoven gerathen haben, dieses absurde Stück herauszugeben, sind gewiß die grausamsten Feinde seines Rufes (!). Ein Londoner Urtheil unserer Zeit. (Aus dem Englischen der Times (wörtlich von uns übersetzt) 26. April 1855.) Neue philharmonische Gesellschaft. Das große Ereigniß war die Chor-Symphonie (Choral-Symphony), die von einem versiegelten Bande der Werke des Meisters eine seiner populärsten Kompositionen geworden ist. Die Ausführung derselben war seit Gründung der Gesellschaft im J. 1852, binnen 3 Jahren, die fünfte. Zweimal dirigirte sie Berlioz, einmal Doktor Spohr und Lindpaintner. Die Thatsache, daß eine so hohe Eingebung sich die Gunst der Massen errungen hat und dem unwandelbaren Repertoir in Meisterwerken unserer Konzertsäle anzugehören verspricht, läßt uns England beglückwünschen, ist nicht etwa die Folge der Verdienste einer besonderen Aufführung des Werks. Der gefühlte Enthusiasmus, den die letzte und größte der Beethovenschen Symphonien jedesmal hervorruft, wo Auditorien von tausend bis zweitausend Personen versammelt sind, ist gewiß ein gutes Zeichen, ist ein Schritt vorwärts, den musikalische Kunst in England macht.

Und so in Paris, wo das Werk sich auf dem Repertoir erhält, nachdem dessen Einstudiren 2 Jahre in Anspruch genommen und Habeneck noch mehr Zeit gebraucht hatte, um sich mit demselben bekannt zu machen, worauf sich sein bekanntes mot bezieht: „Diable, j'ai longtems couché avec la partition!“ Vergl. Schindler: Beethoven in Paris; Beethoven in St. Petersburg (B. 2 S. 298); Beethoven et ses trois styles (T. 2 p. 13—16) über den französischen Unsinn, hier an Freimaurerei (!) gedacht zu haben.

Marx (Lexikon der Tonkunst von Schilling). In der Chorsymphonie faßt Beethoven im höchsten künstlerischen Selbstbekenntniß alle Resultate seines Lebens zusammen. Riesengewaltig beschwört er die riesigen Mächte des vollsten bewegtesten Orchesters; sie müssen, dürfen ihn umscherzen, und ihr tief aufgährender Sturm, wie der leichte Tanz ihres Scherzes, trägt nur sein Verlangen, das sich in zarteste Sehnsucht, in den wehmüthigsten schmelzend entsagenden Abschied löst. Das Alles kann nicht ferner genügen Es zertrümmert und die Instrumente selbst ergreifen (in Rezitativform) die Weihe menschlichen Gesanges. Noch einmal wehen traumhaft alle jene Gestalten vorüber, menschliche Stimmen ergreifen jenes Rezitativ, und sie führen zu Schillers Freudengesang, ihm ein Bundeslied aller Menschen. Nichts kann rührender sein, nichts läßt uns so tief schauen in seine Brust, als wie erst Bässe dann Sänger das „Freude, schöner Götterfunke" so einfältig, so volksmäßig anstimmen, so hingegeben an das sanfte Verlangen und Lieben, das nur Menschen, Menschen! sucht, nur der Gemeinschaft mit Menschen bedarf, und nichts Höheres mehr kennt und will. Da ist seine Freude, sein ihm versagtes Ziel!

Marx (Musik des 19. Jahrhunderts S. 153). Beethoven, der seines Lebens reinste, vollste Kraft der Instrumentenwelt gegeben und in ihr, sie zum bestimmten Geistgehalt emporhebend, seine eigenste Aufgabe gelöst; Beethoven bietet noch einmal die Macht seines eigentlichsten Reichs auf zu kühnstem, gewaltigstem und freiestem Gebahren. Und all das mystisch-mythische Leben jener nicht menschlischen Stimmen drängt nur unwiderstehlicher zum Menschenwort hin; alle jene Traumgedanken (!) fliegen vorüber, wenn die klangverhüllten Bässe drang- fast qualvoll sich in die Gestalt der Menschenrede hineinringen, das Lied, das einfache Volkslied dumpf und blöde vor sich hinsummen, dann der Theilnahme, dem Mitgefühl und zuletzt dem Jubel des Orchesters übergeben. Und das noch gewährt nicht Befriedigung; Menschenstimme, Menschenwort allein kann vollenden, was jenes Stammeln (?) nur versucht und ahnen läßt. Der Mensch, der Bruderbund freien, im Höchsten andachtvollen Menschenthums, ist über alle Mystik der Zauber-Instrumentenwelt hinaus, dem Menschen eigenstes

Bedürfniß und Befriedigung, das Wort dem Menschengeist eigenstes, mächtigstes, auf den Höhen des Lebens unentrathbares Organ. Das ist der kunstgeschichtliche und kunstphilosophische Sinn der 9. Symphonie, es ist die Urkunde über Macht (gewiß) und Gränze (?) der Instrumentalkunst.

Hugo Dingelstädt. Alle Hohlköpfe glauben an die Vielseitigkeit der Form, während der Schöpfer selbst nur eine beliebt hat — den Menschen. Alle anderen, als unvollkommen, finden sich in dieser. So kann es auch nur eine vollkommene Form der Instrumentalmusik geben — die Symphonie-Form, die eben der Menschen-Entwickelung nachgebildet ist, und von Beethoven, als solche, geschaffen, mit dem Humor beschenkt wurde (Beethovensches Scherzo). Die scheinbare Weiterbewegung der Form in der 9. Symphonie ist eben nur eine Symphonie mit einem vokalen Epilog, der die instrumentale Form gar nicht berührt. Nur im Scherzo ist an eine Weiterbewegung der Form zu denken, denn der Humor ist unberechenbar und jede Nation wird diese Form für sich ausbeuten. Mendelssohn vertritt darin schon jetzt das israelitische Element. Robert Schumann hat immer dem Humor nachgestrebt, der ihn immer floh. Spohr vertritt das langweilige; Berlioz das französische Element; Italiäner und Russen mit Symphonien kenne ich nicht. Gewiß würde der Italiäner im Scherzo, à la Rossini, mit einem Harlekin hervorspringen; der Russe den ernsten $^4/_4$ Takt hineinbringen, denn der Russe ist ernst von Natur und kennt weder englischen noch deutschen Humor. Der musikalische Ausdruck kann auch nicht weiter gehen, da Beethoven so ziemlich alle Fibern der Menschenbrust anschlug, was noch kommt wird Verzerrung sein, oder Trivialität wie der moderne Gesang. Es gehörte ein eigenthümlicher Zusammenfluß von Umständen dazu, der nicht so bald wiederkehren dürfte, um den musikalischen Gedanken so weit zu bringen, als ihn Beethoven gebracht hat: Die Taubheit des Meisters, die ihn von der Welt isolirte; seine Hülflosigkeit, die ihn poetisirte; seine keusche Sittlichkeit, die ihn exaltirte; seine stolze Armuth, die ihn reprouvirte. Deshalb ist er der gefesselte Prometheus — der Freie stahl das ewige Feuer für alle Zeiten —

der gefesselte hob dräuend und verwegen die kettenschweren Hände zum Himmel, Beethoven aber war Christ und dräuete nicht, sondern lächelte seiner Fesseln, sie brachten ihn der Gottheit näher, er ist der christliche Prometheus.

Ein erratum bei Ries (S. 160). Beethoven schreibt Ries nach London, Wien den 9. April 1825. „In der Ihnen geschickten Partitur ist, so viel ich mich erinnere, in der ersten Oboe und zwar im 242. Takte (1. Satz), wo stehet (Musikbeispiel f, e, d Sechszehntheil) statt f, e, e.“ Bemerkung. Der 242. Takt paßt nicht auf das Citat, wohl aber der 255. und 256., wo sich zweimal hintereinander die Hoboenstelle (unisono mit der Flöte) findet (S. 21 der Partitur), unmöglich indeß geändert werden kann, weil in der hinuntergehenden Figur f, e, d die Nachahmung des im Mittelsatz in den Hoboen eingetretenen, der Sechszehntheilgruppe des Hauptmotivs (siehe oben den 1. Satz) angehörigen Themas enthalten ist, und durch f, e, e zerstört wurde. Man muß annehmen, daß durch einen Fehler des Kopisten f, e, e in die Partitur gekommen und durch Beethoven in f, e, d (wie wir die Stelle besitzen) geändert, durch die Gedankenlosigkeit von Ries aber in's Gegentheil verdreht worden war.

Sagen wir auch von der Chor-Symphonie:

„Sowohl ihrer ganzen Anlage nach, als auch in ihren Einzelnheiten mehr als menschlich erhaben und fast furchtbar hoch (op. 123).“

Die Symphonien Beethovens! das sind die Geheimthüren zu dem unbekannten Lande, das Glaube, Gefühl, Instinkt uns Menschen ahnen, glauben, ersehnen lassen.

Werfen wir einen Rückblick auf die Reihe.

Die 1. Symphonie: „Tradition ohne den Beethovenschen Begriff.“

Die 2. Annäherungen an den Beethovenschen Begriff.

Die 3. Der Beethovensche Symphoniebegriff in Anwendung auf ein Programm: Der Held in der Weltgeschichte.

Die 4. Ausbreitungen in dem durch den neuen Begriff gewonnenen neuen Kunstmaterial zu dem auch ohne Programm geltenden Kunstwerk.

Die 5. Zweite symphonische Programm-Dichtung: Der Held im Menschen (Seelenkampf — Sieg im Weltgerichtsmarsch des Finale).

Die 6. Die Natur in der Symphonie.

Die 7. und 8. Bilder aus den Tagen der Befreiungskriege Europa's. Die pastoralen Anklänge in der 7. Symphonie bestimmten uns (B. 2 S. 55), ein ausschließlich pastorales Programm aufzustellen. Die aus dem äußern Grunde der um 1812 und 1813 alle Geister beherrschenden Militärvorstellungen, wahrscheinliche von inneren Gründen *) unterstützte Séroff'sche Interpretation der 7. und

---

*) Man denke an das kohortenartig (in einem pas redoublé) sich aufstellende Gegenmotiv des ersten; an die Pauken und Trompeten in Mitten der zartesten Gefühlsweihe des zweiten Satzes, an den marschartigen Umzug im Trio des Scherzo's, an die sturmmarschartigen Wechsel (Evolutionen) im Finale der 7. Symphonie. Von Militärvorstellungen ist nur ein Schritt zu Nationalitäten. Séroff geht daher weiter, und findet Ungarisches Element in der 7., Polnisches in der 8. Symphonie. Er sagt, der Ragoczi-Marsch, die von Beethoven behandelten ungarischen Motive (Schlußchor in den Ruinen von Athen, die König Stephan-Ouvertüre), hätten in Tonalität, Rhythmus und Ausdruck, Konnexität mit der 7. Symphonie, deren Mittelsatz langsamer Bewegung (Allegretto) ein Ausrückungsmarsch sei. Alles Einheitlichkeit der Vorstellung in der 7. Symphonie, und selbst die großen Terzen-Treppen der Einleitung erstürmten sich im Finale einen Triumphmarsch.

Gewiß ist, daß Beethoven Vorliebe für Ungarn hatte und ihm nahe lag, dem ritterlichen Nachbarvolk des verweichlichten Wiens Vertretung zu geben. Wie viele ungarische Anklänge in Franz Schubert! z. B. im Finale des Quintetts für 2 Violinen, Alt, 2 Violoncells C Dur (op. 163, bei Spina in Wien erschienen). Warum sollte Beethoven dem Einfluß der Nachbarschaft entgangen sein? Verwandtschaft mit polnischem Element (was nicht handgreiflich, sondern an-

8. Symphonie durch militärische Momente, wird, indem dabei dem

---

nähernd zu verstehen ist) erblickt Séroff in dem polonaisenartigen Schwung des ersten Satzes der 8. Symphonie, in dem leichteren Blute des ganzen Werks, in der auf dem Standpunkt, zu dem Beethoven die Gattung erhoben hatte, etwas leichtfertigen, im Horn- und Violoncell-solo des Trios, gleichsam prahlerisch liebenswürdigen Menuettsatz; in dem, polnischen Tanzrhythmen genäherten Allegretto-Satz; in dem lebenslüsternen Ausdruck des Final-Motivs. Vorliebe für polnische Elemente, oder auch nur eine Berührung mit solchen, findet man zwar nicht in Beethovens Leben, warum sollte aber eine, ungarischem Wesen nahe stehende, an sich poetische Nationalität, die in dem politischen Drama der Zeit (1812, 1813) ihre Rolle spielte, Beethoven zu fern gestanden haben? Warum sollten die nordischen Franzosen (wie man die Polen benannt hat), deren Magnaten von Alters her ein Hauptelement der Wiener Fremdenkolonie bildeten, nicht auch einmal Beethoven vorgeschwebt haben? Man würde somit die 7. und 8. Symphonie kurz die „Nationalen" nennen. Séroff wird diese seine Ansichten begründen. Hier mögen sie als Fingerweis Platz gefunden haben, daß wesentlich neue, organisch begründete Anschauungen der Symphonien von Séroff zu erwarten sind. Wichtiger, dem Gegenstand ein transzendentales Feld eröffnend, ist, daß Séroff dahin gekommen, thematische Zusammenhänge aller Sätze einer Beethovenschen Symphonie nachweist, so daß eine jede derselben in allen Sätzen, auf einen und denselben thematischen Ausdruck in letzter Reduktion, damit aber auf eine und dieselbe einheitliche Idee zurückgeführt wird, was insbesondere bei der Chorsymphonie von tiefster Bedeutsamkeit ist. Eine Beethoven-Physiologie, an die noch Niemand gedacht hat, deren Feststellung Séroff unbedingt den ersten Platz in der Beethoven-Kritik anweisen wird.

Am Ende unserer Laufbahn rufen wir freudig dem neuen Ideenstreiter zu:

„I, pedes quo te rapiunt, et aurae!" —

pastoralen Element der 7. sehr wohl Rechnung getragen werden **kann**, das rationelle Interpretationsmittel bleiben

Die 9. Eine Revision der Weltgeschichte. — Alle Menschen werden Brüder — die Verbindung aller voraufgegangenen Vorstellungen zu der von Schiller in Worten, von Beethoven über den Wortinhalt hinaus gedichteten Weltbrüdergemeinde, mit der Trauer des Einzelnen über Nichtbetheiligung.

Das ist die in ihre Theile schwingende Beethoven-Weltkugel (symphonische Kosmogonie)

* *
*

Op. 126. 6 Bagatellen für das Pianoforte (Six Bagatelles) Schott (Mainz). Ausgeführter als die Bagatellen op. 119. Das Presto $^4/_4$ ist ein prachtvoller Scherzo-Satz größten Styls. Vergl. Bd. 2, S. 140. Nach Schindler (Biogr. S. 117) aus der Zeit der D Messe, wofür innere Gründe sprechen, in so fern der Styl der letzten Sonaten und Quartette „**in nuce**“ gegeben ist. —

* *
*

Op. 127. Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell (1. Anzeige Cäcilia, Juli 1825) Es Dur (Schott, Mainz), dem Fürsten Nikolai (Borissowitsch) Galitzin gewidmet; der Titel ist französisch. 4 Ausgaben, in Partitur bei Schott, Ewer in London, Heckel in Mannheim, Lanner in Paris. Für 2 Pianoforte von A. Séroff, vierhändig und zweihändig von Rummel (seit 1825) das Adagio-Motiv für eine Sopranstimme und Pianoforte (Beethoven's Heimgang a 4. Abth.).

Den Herren Joachim in Hannover; Hell-

mesberger in Wien; Laub in Berlin; Vieuxtems in Paris, den Vertretern der letzten 5 Quartette in der Oeffentlichkeit.

Die Quartett-Pentaide.

Docti rationem artis
intelligunt, indocti voluptatem.

Wir stehen vor der am innerlichsten in dieser Innerlichkeit, am freiesten entwickelten Musik-Idee, vor der Spitze Beethovenschen Geistes in der Violin-Familie, vor den mit op. 127 eröffneten 5 letzten Violin-Quartetten.

Diese Pentaide, eine Literatur für sich, vielleicht der umfassendste Gedankenflug, den Dichtung überhaupt gewagt hat, sei bei op. 127, dem Eckpfeiler des Gebäudes, zusammengefaßt.

Nicht einzeln und für sich sind diese im Gehalt verschiedenen, im Geiste einheitlichen, von Allem und Jedem in der Gattung Erlebten, abweichenden Quartett-Dichtungen, zu verstehen. Als Musikseele im Quartettkörper, als die von Mitteln und ihren Gewöhnungen, abstrahirende Erfindung, erkläre man sie sich aus der 3. Periode, dieser Läuterung und Verklärung des Beethovenschen Gedankens, aus der ihnen verschwisterten Sonaten-Gruppe (op. 101, 102, 106, 109, 110, 111) aus der D Messe, aus der Chorsymphonie.

Man hat sich diese Dichtungen als angewandte Quartettform, als **Quartetttiden** zu denken, in der Art wie die Pastorale uns eine Symphonide keine Symphonie war;

sie gehören der Gattung, nicht der Species Quartett an, sind abgeleitete Begriffe und das bezeichnen wir mit dem Ausdruck **Quartetttiden.**

Die 5 letzten Quartette absorbirten die 5 letzten Lebensjahre des Dichters; so viel Gedankenprozeß als die Riesenpartituren der Messe, der 9. Symphonie, zusammen! — Sie sind das **testamentum mysticum** seines Instrumentalgeistes, auf dem Höhepunkt seiner Macht über alle Mittel; Anwendungen auf die Quartett-Idee, Quartetttiden, keine Quartette **in sensu stricto.** — Was wäre hier dem Forscher nicht heilig? — Ob seine Gewöhnlichkeit das Ungewöhnliche*) zu fassen vermöge frage sich der Zweifler. Nicht kleinbürgerlich kann der Weltbürger verstanden werden; nicht auf Planen und Karten des alten Quartett-Weichbildes, sein Gedankenflug verzeichnet stehen. Sich, das eigne Verständniß, mißt man an diesen Quartettdichtungen, nicht sie nach dem eigenen Unverständniß. Diese Gebilde sind der höchste Maaßstab für den Geistesgehalt instrumentaler Dichtung überhaupt.

Das Interesse dieser Quartette ist das Interesse am

*) Ausdruck Beethovens in Bezug auf Beurtheilung seiner Person gegen eine Persönlichkeit, welche zu nennen rücksichtslos wäre. Der Originalbrief (Mai 1824) im Nachlaß von K. Holz. Dieser schreibt uns (aus dieser Quelle unschätzbar), lieb waren dem Meister die Rasoumowskischen Quartette, noch lieber die letzten 5, am wenigsten lieb die 6 ersten, vergl. Beethovens Brief über seine Adelaide, Uebersicht der 2. Periode.

menschlichen Geiste überhaupt. Um ihre praktische Lebensmöglichkeit haben sie sich nicht zu kümmern; sie bilden verklärte und verklärende Erscheinungen, die in Begeisterung denken, fühlen, sprechen, handeln; uns in ihren Kreis ziehen, mit ihrem poetischen Hauche herausreißen aus dem Gebiet von Ursache und Wirkung, im bürgerlichen Leben! Nur das ist eine wahre, ächte, schöne Freude, die den Keim zu einer neuen in sich schließt und dadurch über ihre Grenzen täuscht, und darum hat der Dichter diese Quartette hingestellt als das was sich nie und nirgend hat begeben und darum auch nie veraltet, als ein ideales Wesen.

Hier gilt es die bisher in der Gattung gesammelten Gedankenfrüchte, als bloße Ausgangspunkte für unbekannt gebliebene, anzusehen, und wo man mit dem Begriff fertig zu sein glaubte, von vorne anzufangen. Was die Kirchentonarten, der Fugenstyl, die Modulation, bisher gewirkt hatten — hier ist's vollbracht; in der Anwendung auf die empfindlichste Musikgattung, hat es die Probe bestanden!

Die Pentaide, das Substrat des ganzen Beethovenschen Tiefgedankens, ist der Musikseele was die 9. Symphonie einer Gattung, die D Messe einem Styl — „die Berechtigung der Idee für sich."

Die Pentaide vereinigt einer im Quartett nie erlebten Spekulation, die Majestät der zweiten, die einfache Schönheit der ersten Periode, welche Gedankenstufen, in der Verwerthung durch Spekulation, ihre eigentlichste Bedeutung erlangen.

Vergessen wir nicht, unter welchen Bedingungen der Quar-

tettbegriff in das Leben der Musikidee tritt. Die Quartettseele hatte zu keiner Zeit darin bestanden, an der Zusammenstellung von 4 Streichinstrumenten, zu größerem oder geringerem Spielreichthum, genug zu haben, sondern darin, ein Mikrokosmus der Musikseele selbst zu sein. Die Gedankenfreiheit nach der die Quartettseele strebte, verleiht ihr die Pentaide. Die Trilogie op. 59, hatte drei Schläge an die Pforte des dem ersten Beethoven noch verschlossen gebliebenen Quartett-Geistes gethan. Ein dem Geschmack, die erste Violine vor Allem, tüchtig geigen zu lassen, anklebendes (konzertantes) Element, war in op. 59 mit untergelaufen. Die große Sporade (wie wir op. 74 bezeichnen, weil das „Harfen-Quartett" sich in den ersten und zweiten Styl theilt) hatte das Werk der Emanzipation partiell fortgesetzt. Am weitesten war der Phantasus des F Moll-Quartetts (op. 95) gekommen. Mit der Pentaide beginnt nicht nur die Neugestaltung des Begriffs, sondern auch, und dies ist die Hauptsache, ein höheres Stadium der Musikidee, das Stadium der von Ausdrucksmitteln abstrahirenden, für und an sich geltenden Erfindung. Dem Quartett d. h. einer die Kluft vom Einzelinstrument bis zum musikalischen Demos (Orchester) ausfüllenden Oligarchie, das Geheimste anzuvertrauen, lag Beethoven nahe, weil dem Quartett nur Geweihtere nahen, die Geweihtesten in dieser Neugestaltung des Begriffs. Kein Quartett in der historischen Bedeutung des Worts; eine von 4 Streichinstrumenten dargestellte Literatur, welche die dem Ausdrucksmittel eingewohnten Bedingungen, als eben

so viele Fesseln abstreift. Charakter und Zahl der Sätze werden nicht mehr einer Schablone unterworfen sein. Nicht nur als Faktoren eines Ganzen (was schon der Fall gewesen war) auch im Spielreichthum, das heißt hier: in Theilnahme an der Idee, werden alle 4 Stimmen ebenbürtig sein, wird die zweite Violine eben so viel erzählen als die erste, die Bratsche so viel als der Baß.

Hat man da nicht zu betrauern, immer wieder das historisch gewordene Quartett noch da in Angriff nehmen zu sehen, wo keine historischen Zwecke vorliegen, der Zuhörer um die Gelegenheit gebracht wird, für die Zukunft menschlichen Fortschrittes mit Gedanken arbeiten zu können! Da will für den Genuß der Früchte, welche der historische Acker in Beethovens letzten Quartetten getragen hat, keine Zeit bleiben, und der Zweck wird um der Mittel vergessen, deren es bedurfte um den Zweck, die Freiheit der Musikidee im Quartett, zu erreichen. Aber es wird eine Zeit kommen, wo man auch das ebenso gut in Beethoven historisch Gewordene historisch behandeln wird, wo von den 11 ersten Quartetten nur das 11. (F Moll) als sich selbst Form und Gesetz und damit freie Musikidee, ein Lebendiges sein und bleiben wird, womit wir den 10 früheren Quartetten nicht zu nahe treten, vielmehr was ihnen (mehr im Einzelnen als im Ganzen) Unvergängliches einwohnte, zu schätzen wußten. Die Pentaide hingegen kann nie historisch werden, weil sie keinem Geschmack, keiner Form und Zeitrichtung unterthänig ist, es nur mit der Idee zu thun hat. Auch die Pentaide kann und wird Ge-

meingut werden (eine Arbeit, mit der nicht das laufende Jahrhundert zu Stande kommen dürfte), an sich selbst sterben kann dieser Begriff nicht, denn er ist das Unsterbliche im Menschen — der Geist.

Hauptmomente sind:

1) Die Abwesenheit eines hervorragenden (konzertanten) Elements, dessen sich der Dichter bisher bediente (op. 59, 74 und selbst noch op. 95).

2) Die veränderte äußerliche Satz-Oekonomie, welche von vier, um zwei Sätze vermehrt ist (B Dur op. 130), ein Ganzes in sieben Bewegungen (Cis Moll op. 131) aufstellt; mehre einzelne Sätze eines Ganzen zusammenhängen läßt (op. 132. 135).

3) Die veränderte innerliche Satz-Oekonomie, indem wiederum ein und derselbe Satz in mehre Bewegungen zerfällt (op. 130. 132) was wir, eine rezitativische Reihe nennen, und Rezitativ-Quartette (op. 130. 132) von Quartetten unterscheiden, denen dieses Element fehlt (op. 127, 131, 135).

4) Die selbst in dem unerschöpflich mannichfaltigen Beethoven, auffällige Verschiedenheit der 5 Quartette im Gehalt, was die Einheitlichkeit im Styl nicht stört, wenn man die von uns in der Sonaten-Gruppe dieser Periode getroffenen Unterschiede eines kolossischen und pompejanischen Elements (siehe op. 101) im Auge behält.

So sind, bei wunderbaren Klangschönheiten im Einzelnen (pompejanischen Farbenschmelz) das Es Dur- und Cis Moll-

Quartett (op. 127. 131) durch Größe und Macht der Form, durch die breiten Schlußsätze, kolossischen Styls; das A Moll- und F Dur-Quartett (op. 132. 135) mit den dieser Periode eigenthümlichen Klangreizen im Vordergrunde, zeigen hingegen die Farben und Gebilde, welche wir mit dem Namen eines pompejanischen Elements belegten. Das B Dur-Quartett (op. 130) hält die Mitte, durch Großartigkeit des ersten und ursprünglich letzten Satzes (der Fuge op. 133) durch die Klangwunder der Mittelgruppe von vier gekürzten Sätzen.

Wenn man den vorherrschenden, wenn gleich vielfältig unter sich abgestuften Ausdruck, in's Auge faßt, so dürften folgende Ueberschriften den Gehalt im Allgemeinen bezeichnen: op. 127 (Es Dur) -- der Kunsttempel neuer Quartett-Dichtung; op. 130 (B Dur) — ein Gesicht; op. 131 (Cis Moll) — Geschichten großer Seelen; op. 132 (A Moll) — Andacht in Kunstinbrunst; op. 135 (F Dur) — Ein Quartett-Breughel.

Das erste Glied dieses Cyklus ist unserer Anschauung nach, das objektiv-kunstschönste, im Gehalt Beruhigteste; das zweite das Geheimnißvollste, das dritte das Erregteste, Großmächtigste, das vierte das Subjectivste (aus dem Tagebuch der Seele), das fünfte das Launigste (umori melanconici!) in der Art der kleineren (nicht geringeren) Stücke Shakespeares: Cymbeline, Maas für Maas; mit dem unversiegbaren Sehnsuchtsborn (Lento) zum Hintergrunde.

Entstehung.

Wir verdanken Karl Holz, Sekundarius des Schupanzigh'schen Quartetts, folgende aus dieser Quelle besonders schätzbare Notizen (Baden bei Wien den 16. Juli 1857).

„Beethoven beendigte sein Quartett in Es (op. 127) im September 1824 (vergl. den Brief an Schott, a 4. Abtheil. Heimgang) dann das in A Moll (op. 132) vor und nach einer Entzündungskrankheit im Vorfrühling 1825, daher die Ueberschriften „Dankgesang" und „neue Kraft fühlend." Das in B mit der Fuge (op. 130) im December 1825, Cis Moll (op. 131) im Juli 1826 und das kurze in F (op. 135) im September 1826. Im October und November schrieb er nur noch in Gneixendorf das vierhändige Klavier-Arrangement (vergl. op. 134) der Quartettfuge in B (op. 133) und das in den abgeänderten Auflagen des B Quartetts (op. 130) erscheinende letzte Stück ($^2/_4$) das nach seinem Willen sich unmittelbar d. h. ohne längere Zwischenpause, an die verklingende Cavatine anschließen sollte. Dieses Finale war auch sein letztes Werk. Anfangs December 1826 kam er erkrankt in Wien an, und war so schwer angegriffen, daß er nicht mehr im Stande war, auch nur eine musikalische Idee zu denken! — Während des Komponirens der drei vom Fürsten Galitzin gewünschten Quartette op. 127, 130, 132) strömte aus der unerschöpflichen Fantasie Beethovens ein solcher Reichthum neuer Quartett-Ideen, daß er beinahe unwillkürlich noch das Cis Moll- und F Dur-

Quartett schreiben mußte. „Bester, mir ist schon wieder was eingefallen!“ pflegte er scherzend und mit glänzenden Augen zu sagen, wenn wir spazieren gingen: dabei schrieb er einige Noten in sein Skizzenbüchlein. „Das gehört aber für das zweitnächste Quartett (Cis Moll) das nächste (hiemit ist das B Quartett op. 130 mit 6 Sätzen gemeint) hat schon zu viele Sätze.“ In jeder Beziehung stellte er seine letzten Quartette über alle früheren, namentlich über die ersten sechs, die er nur als einen Ausfluß richtiger Empfindung und eines tiefen Gemüths anerkennen wollte. Als er das B Quartett beendigt hatte, sagte ich, daß ich es doch für das größte von den dreien (op. 127, 130, 132) halte. Er antwortete: „jedes in seiner Art! die Kunst will es von uns, daß wir, so sprach er häufig scherzhaft im Kaiserstyl, nicht stehen bleiben. Sie werden eine neue Art der Stimmführung bemerken (hiemit ist die Instrumentirung, die Vertheilung der Rollen gemeint) und an Fantasie fehlt's, Gottlob, weniger als je zuvor!“ Später erklärte er doch für sein größtes, das Cis Moll-Quartett. Auf die Partitur, die er an Schott abschickte, schrieb er ironisch: „Zusammengestohlen aus Verschiedenem, diesem und Jenem.“

Für ihn war die Krone aller Quartettsätze und sein Lieblingsstück, die Cavatine Es $3/4$ aus dem B Quartett. Er hat sie wirklich unter Thränen der Wehmuth komponirt, und gestand mir, daß noch nie seine eigene Musik einen solchen Eindruck auf ihn hervorgebracht habe, und daß selbst das Zurückempfinden dieses Stückes, ihm immer neue Thränen koste.

Schupanzigh war einer der intimsten und jovialsten Freunde Beethovens, wurde von diesem auch seiner Lebensweise wegen, gewöhnlich „Fallstafferl" genannt. Er war gerade nicht in glänzenden Verhältnissen, und Beethoven, wohlwollend wie ein Kind, gab ihm gern seine neuesten Quartette zur ersten Produktion. So hatten wir denn jedesmal, nachdem die Partitur ausgeschrieben, und die Stimmen von Beethoven selbst unter Fluchen und Schelten corrigirt waren, die ersten Proben in Beethovens Wohnung. Violine 1. Schupanzigh, 2. Holz, Viola Weiß, Cello Lincke. Beethoven saß gewöhnlich zwischen Schupanzigh und mir, denn die hohen Töne trafen noch sein Ohr, während er die tiefen nicht mehr hörte. Beethoven gab die Tempi an, die Ritardando's u. s. w., spielte uns auch einzelne Stellen auf dem Klavier vor. Ich war im Voraus der Bestunterrichtete, denn ich hatte die Partituren schon früher, ich möchte sagen, an der Quelle studirt.

Schupanzigh hatte manchmal einen harten Kampf mit Schwergriffen der 1. Violine, worüber Beethoven in ein homerisches Gelächter ausbrach. Die Produktion selbst war nie im Beisein Beethovens. Das Publikum war nach Umständen begeistert, erstaunt, oder fragend, doch aus Ehrfurcht nie absprechend. Es begriff — oder es begriff auch nicht. Bei der 1. Produktion des B Quartetts, als noch die Fuge das Finale bildete, mußten die kleinen Zwischensätze in B Moll und G Dur, auf stürmisches Verlangen, wiederholt werden (wie bei jeder öffentlichen Produktion, der wir beiwohnten). Die Fuge ging unverstanden vorüber. Beethoven erwartete mich

nach der Aufführung im nächstgelegenen Gasthause. Ich erzählte ihm, daß die beiden Stücke wiederholt werden müssen. „Ja! sagte er hierauf ärgerlich, diese Leckerbissen! Warum nicht die Fuge?" Der Kunsthändler Math. Artaria, welchem ich im Namen Beethovens das Eigenthumsrecht für das B Quartett verkauft hatte (das Honorar war 80 Dukaten) stellte nun an mich die äußerst schwierige Aufgabe, Beethoven dahin zu bringen, anstatt der schwer faßlichen Fuge ein anderes, den Ausführenden wie dem Fassungsvermögen des Publikums, zugänglicheres, letztes Stück zu schreiben. Ich stellte nun Beethoven vor, daß diese Fuge, ein außer dem Bereich der gewöhnlichen, ja selbst seiner neuesten ungewöhnlichen Quartettmusik, liegendes Kunstwerk sei, daß es für sich allein abgesondert dastehen müsse, auch allerdings eine eigene opus-Zahl verdiene. Artaria sei gern bereit, ein neues Finale besonders zu honoriren. Beethoven wollte Bedenkzeit, doch schon am folgenden Tage erhielt ich einen Brief, worin er sich bereit erklärte, den Wünschen zu entsprechen; für das neue Finale sollte ich 12 Dukaten verlangen. Mit diesem Letztwerke schickte mir Beethoven später auch einen hierauf bezüglichen Kanon („hier ist das Werk, schafft mir das Geld!"). „Eine Fuge zu machen", sagte Beethoven, ist keine Kunst, ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Phantasie will auch ihr Recht behaupten, und heut' zu Tage muß in die alt hergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen.

Weitere Quellen.

Veranlassung zu op. 127, 130, 132 wurde der Fürst Nikolai (Borissowitsch) Galitzin, der Beethoven den Antrag machte, für ihn 3 Quartette schreiben zu wollen *). Nach

*) Der von Holz nach dem Original diplomatisch getreu für uns kopirte Brief lautet: St. Pétersbourg, 9 Novembre 1822. Monsieur! Aussi passioné amateur de musique, que grand admirateur de Votre talent, je prends la liberté de Vous écrire, pour Vous demander, si Vous ne consentiriez pas à composer, deux ou trois nouveaux Quatuors dont je me ferai un plaisir de Vous payer la peine, ce que Vous jugerez à propos de marquer. J'en accepterai la dédicace avec reconnaissance. Veuillez me faire savoir à quel banquier je dois adresser la somme que Vous voulez avoir. L'instrument que je cultive est le Violoncelle. J'attends votre réponse avec la plus vive impatience. Veuillez m'adresser Votre lettre à l'adresse suivante. Au Prince Galitzine à St. Petersbourg, aux soins de Mr. Stieglitz et Comp. banquiers. Je Vous prie d'agréer l'assurance de ma grande admiration et de ma considération distinguée. Prince Nicolas Galitzine.

Hiernach ist Schindler zu berichtigen, der S. 161 der Biographie sagt: in den ersten Wochen des Jahres 1824 erhielt Beethoven von einem russischen Fürsten den ersten überaus schmeichelhaften Brief mit dem Ersuchen 2c.

Die Antwort Beethovens ist in einem Artikel des Fürsten im Pariser Journal la Presse vom 13. Oktober 1833 enthalten, wo man von Beethoven liest: qu'il était prêt à déférer aux désirs du Prince, en témoignant son plaisir d'apprendre qu'on approchait des oeuvres de son esprit; qu'il ne saurait cependant assigner de terme à l'exécution de sa promesse, attendu que

x) [illegible] „Die Musik" XXIV/7 (April 1932)

dreijähriger Correspondenz (vergl. a 4. Abtheilung) gelangte op. 127 im März 1825 nach St. Petersburg; op. 132 im

---

l'inspiration ne se commandait pas et qu'il n'était point de ces journaliers qui travaillent à tant par jour et par feuille; que néanmoins sa position, rien moins qu'aisée, le mettant dans la pénible nécessité de devoir vivre de son travail, il fixait la rénumération à 50 ducats par Quatuor. Dieser gering erscheinende Preis war es damals nicht, wie aus folgendem Brief des Leipziger Verlegers Peters an Beethoven hervorgeht.

Leipzig, den 13. Juni 1822. Ihr neues Quartett, welches Sie fertig haben, wünscht' ich (hier ist op. 95 F-Moll das 11. Quartett gemeint, denn op. 74 das 10. Quartett war 1810 erschienen und op. 127 das 12. noch nicht angefangen, vergl. Anhang I.); allein 50 Dukaten möchten doch meine Kräfte übersteigen, das theuerste, was ich bis jetzt für ein Quartett zahlte, war 33 Dukaten. Ich pressire (!) auch nicht um ein Quartett, indem ich noch 4 neue von Spohr, eins von B. Romberg und eins von Rode zu drucken habe (!).

Bescheiden von Beethoven und ganz in seinem rechtlichen Charakter war, einem russischen Fürsten seinen deutschen Preis zu nennen. Diesen erhielt Beethoven zum größeren Theil im Voraus im Jahre 1823. Da aber in Erwartung des 1. Quartetts für ein dem Fürsten im August 1823 von Beethoven zugeschicktes Manuscript-Exemplar der D Messe (im Besitz der St. P. Philharmonischen Gesellschaft) 50 Dukaten, für die in Erwartung des 3. Quartetts dem Fürsten im Juni 1826 zugeschickte, ihm dedizirte Ouvertüre op. 124 25 Dukaten berechnet wurden; so geschah es, daß nach Eintreffen des 3. Quartetts im Januar 1827 der Fürst, der im November 1826 zur Armee nach Persien gereist war, Beethoven bei dessen Tode noch 125 Dukaten schuldete, welche der Neffe, Karl Beethoven, freilich erst im Jahre 1832, empfing und quittirte. Schindler sagt (Biographie S. 163), die akkordirte Summe für die Quartette belief sich auf

Januar 1826; op. 130 im Januar 1827. Siehe über die Original-Manuscripte Bd. 1, S. 278.

---

125 Dukaten; Beethoven erhielt aus St. Petersburg nur Briefe mit Fragen über streitige oder zweifelhafte Stellen (er hatte eben der ganzen musikalischen Welt einen Floh in's Ohr gesetzt), niemals aber erhielt er einen Rubel. Erst im December 1826, als ihn die langwierige Krankheit in Geldverlegenheit versetzte, ersuchte er den Fürsten um das akkordirte Honorar, ihm seine drückende Lage vorstellend. Keine Antwort. Beethoven schrieb wieder und bat zugleich den österreichischen Botschafter, so wie auch das Banquier-Haus Stieglitz zu St. Petersburg um ihre Verwendung. Endlich kam die Antwort vom letzteren Hause, der Fürst sei eben zur Armee nach Persien abgereist ohne Auftrag zu einer Remesse.

Schindler verwechselt den Zahlungs-Rest von 125 Dukaten mit dem Honorar; er ignorirt den durch Banquier-Quittungen erhärteten Thatbestand der gemachten Vorschüsse und Zahlungen; Schindler war schlecht informirt, ein Verläumder war er nicht, und wollen wir zurückgenommen wissen, wenn wir (Bd. 1, S. 276) sagen zu können glaubten, er habe sein „Müthchen an einem höher Gestellten gekühlt." Die irrigen Angaben Schindlers wiederholte Dr. Heinrich Döring (Hollesche Ausgabe der Solo-Sonaten). Mit einem Injurienprozeß von dem Sohn des Fürsten Nikolai Borissowitsch Galitzin, dem Fürsten Georg Nikolajewitsch, bedroht (vergl. dessen offenen Brief in den Signalen 1858, Nr. 37), erklärte H. Dr. Döring (der Originalbrief, Jena, 7. Nov. 1858, liegt uns vor) durch Benutzung von Quellen, deren Unzuverlässigkeit ihm erst jetzt klar geworden, zu der völlig irrigen Angabe verleitet worden zu sein. —

Zu den Aufmerksamkeiten Beethovens gegen den Fürsten gehört, daß er demselben im J. 1825 ein Exemplar des Trios Tremate empi (op. 116), im Januar 1827 ein Original-Quintett für Streichinstrumente zuschickte, welches letztere, hat es gleich nur historischen Werth, indem die Arbeit offenbar den frühesten Zeiten angehört,

Wir entnehmen einer an uns gerichteten Notiz des Fürsten Galitzin, folgende, die damalige Zeit charakterisirende Stelle. Wie wenig mochte man op. 130 und 132 verstanden haben, wenn op. 127 Räthsel aufgab!

Lipinski vint à Petersbourg en 1825, peu après la réception du Quatuor op. 127 le Quatuor avait exité une vive répulsion de la part des éxécutants, répulsion qui s'était accrue en raison d'une attente de plus de deux années d'une production qu'on s'attendait à voir accessible à toutes (!) les intelligences musicales. Le meilleur Violiniste du temps, Böhm se prêtait de mauvaise grâce à l'éxécution de ce Quatuor (vergl. Bd. 2, S. 310). Arrive Lipinski, je lui propose d'éxécuter le Quatuor nouveau, et lui offre la partie du 1. Violon pour la repasser, mais Lipinski se borne à demander à voir la partition. Après y avoir jetté un coup d'oeil il la rend, en me promettant d'éxécuter le Quatuor à la première soirée. Immense fut l'effet que produisit ce même Quatuor sous l'archet de Lipinski. Depuis trois mois qu'on ne cessait de l'etudier, on n'était pas encore parvenu à le comprendre entièrement, tandis que Lipinski le rendit intelligible, au premier abord.

---

jedenfalls herausgegeben werden sollte. Daß sich keine Kopie im Nachlasse Beethovens gefunden zu haben scheint, ist auffallend. Siehe über das in Deutschland ganz unbekannte Quintett den Buchstaben u. 3. Abtheilung, über die Correspondenz des Fürsten mit Beethoven a. 4. Abtheilung.

Karl Holz über die fünf letzten Quartette.

Holz, den Beethoven das Mahagoniholz nannte, hat uns folgende Tempo=Bestimmungen und Bemerkungen nach seinen musikalischen Tagebüchern zugehen lassen. Sie sind unbekannt, und von großem Werth für die Ausführung.

Es Dur erstes Quartett. Maestoso $^2/_4$, ein Achtel gleich 54 M. M. Allegro $^3/_4$ die ganze Note gleich 60. Die 3 Schlußtakte poco ritardando, Adagio $^{12}/_8$, das Achtel gleich 84. Piu mosso das Achtel gleich 80, im E Dur Satz, das Viertel gleich 48 (Stichfehler im E Dur Satz: statt h halbe Note fis, dis, Viertel; h halbe Note gis, dis, Viertel (13. und 14. Takt 1. Violine) muß es heißen: h halbe Note fis, h; h halbe Note gis, h. Scherzo, das Viertel gleich 108. Presto Es Moll, die ganze Note gleich 132. Finale, die halbe Note gleich 116. Das ritardando vor dem $^6/_8$ Takt, ist ein molto ritardando, von Viertel zu Viertel, so daß das letzte Viertel gleich 42 gespielt wird. In dem $^6/_8$, das Achtel gleich 116.

A Moll zweites Quartett. Assai sostenuto, das Viertel gleich 58 (warum rechnete Holz nicht nach halben Noten?) Allegro das Viertel gleich 92. In den beiden Takten Adagio in a und E Moll das Achtel gleich 92. In der ersten Violine ein abscheulicher Druckfehler (19 Takte vor Schluß) wo es statt c, e, g, f, heißen muß, c, e, e, f (wie in der Schlesingerschen Ausgabe der Partitur steht). In der Viola-Stimme (Seite 4) 7. und 8. Takt von unten hinauf sind

die beiden **Forte**-Zeichen zu streichen. Beethoven hatte in der Stimme 2 Noten korrigirt, welche der Kopist fälschlich E geschrieben hatte und zur Deutlichkeit der Korrektur, außer der Note, auch den Buchstaben F geschrieben, was der Notensetzer für ein **Forte** hielt. **Allegro ma non tanto** $^3/_4$, die ganze Note 58; **l'istesso tempo** $^4/_4$, die ganze Note 58; **molto Adagio** das Achtel 58; **Andante** $^3/_8$ das Achtel 69; **Marcia vivace** das Viertel 108. Bei dem darauf folgenden Rezitativ sind die ersten Takte **poco a poco stringendo**, die hierauf eintretende 1. Violine, bindet sich an kein Tempo mehr und trägt vor nach eigenem Geschmack und Gefühl. Die im 7. Takt erscheinende Ueberschrift: **in Tempo**, gilt nur für diesen Takt, und sollte eigentlich heißen: **in tempo stringendo**. Das F der ersten Violine vor dem Presto muß sehr lange getragen werden, hierauf stürzt der Lauf **rapid** bis zum Takte vor dem **poco Adagio**, der schon retardirt werden muß. **Allegro appassionato** das Viertel 132, Presto das Viertel 160.

B Dur drittes Quartett. **Adagio ma non troppo** das Achtel gleich 84; Allegro das Viertel 132; Presto $^4/_4$ B Moll, die halbe Note 144; **Andante con moto ma non troppo in des**, das Sechzehntheil gleich 144. Im 67. Takt, nach dem Triller, wird der Kadenzenlauf der 1. Violine, nur in den ersten 6 Noten von **non troppo presto**, dann aber so viel als möglich **accellerando** gespielt. **Alla danza tedesca** die ganze Note 66; **Cavatina** das Achtel 66; **Finale Allegro** $^2/_4$ das Viertel 126. Fuge. Allegro $^6/_8$ die halbe Note 126; **Meno mosso** $^2/_4$ das Viertel 72; Allegro $^4/_4$

das Viertel 132; Meno mosso wie oben; Allegro molto $^6/_8$ die halbe Note 132.

Cis Moll viertes Quartett. Der Absicht des Autors gemäß (hört) sollen sämmtliche Stücke dieses Quartetts ohne Unterbrechung ihres Zusammenhanges (hört) vorgetragen werden, und wurde trotz aller Vorstellungen wegen des Nachstimmens der Instrumente, und der Ermüdung der Zuhörer, nur eine kurze Pause nach dem Presto E Dur (nicht etwa vor demselben) von Beethoven zugestanden. Hierdurch würden die beiden Uebergangstakte zum letzten kurzen Adagio in Gis Moll (zwischen den Fermaten, attaca) wegfallen. In Wien sind die Zuhörer leider noch nicht auf der Höhe, um das Quartett ohne die üblichen Zwischenpausen mit unabgespannter Elasticität aufzufassen und zur geistigen Verdauung zu bringen. Hellmesberger in Wien, bringt es daher in 4 Absätzen und zwar 1. Adagio Cis Moll, Vivace D Dur. 2. Allegro moderato; Thema mit den Variationen A Dur. 3. Presto, E Dur. 4. Adagio Gis Moll, Allegro Cis Moll. (In St. Petersburg machte Ferdinand Laub 2 Halte, vor und nach dem Scherzo, aber gerade die Unterbrechung vor dem Scherzo ist die störendste und nur ohne alle Unterbrechung macht sich das Werk wie es sein soll, in großartigster Abweichung von allem Bekannten). Zur Berichtigung der Schott'schen Auflagstimmen fährt Holz fort: „im 21. Takt der $^9/_4$ Bewegung, hat die 1. Violine die Viertel: e, cis, dis, dis, fis, fis, fis, cis, gis (nicht e, cis, dis, dis, a, a, fis, cis, gis, was abscheulich ist.

Seite 7, Zeile 10 (1. Violine) soll, vom 1., nicht vom 3. Takt angefangen, die Ueberschrift stehen: Ritmo di quatro battute; ebenso Seite 8 bei'm 6. Takte, Seite 11, Zeile 11 vom 2. Takt angefangen: Ritmo di tre battute. Seite 13, Zeile 9 vom 1. Takt an: Ritmo di due battute. Welche Ueberschriften selbstverständlich in den andern Stimmen einzusetzen sind.

(Holz mögen die Schott'schen Auflagstimmen erster Ausgabe vorgelegen haben, jetzt stehen die Ueberschriften am richtigen Ort, auch in den Partiturausgaben von Schott, Heckel).

Violine 2., S. 4, Z. 9, T. 2 (5. T., Nr. 3 Allegro moderato), anstatt der halben Taktpause, Achtelpause und fis, cis, Sechzehntheile, h, fis Achtel, muß durchaus ein h zu Anfang des Taktes stehen, dann eine Viertel- dann Achtelpause, dann die obigen Noten fis, ais, h, fis. Dieses h ist auch in der gestochenen Partitur von Schott weggeblieben, (nicht bei Heckel).

Viola S. 2, Z. 4, T. 7, 9 und 10, muß vor jedem g ein Kreuz stehen; S. 9 letzte Z., T. 7, 9, 11 muß vor jedem c ein Kreuz stehen, S. 7, Z. 5, T. 2 vor g Violoncell S. 2, Z. 2, T. 6 muß es heißen dis (halbe Note, nicht d) e, h, Viertel, (24. T., Nr. 1). Dieser letzte Fehler in allen Ausgaben.

Metronomisirung des Cis Moll Quartetts. Adagio, 1. Stück, das Viertel gleich 76; Allegro vivace, 2. Stück, die halbe Note 116, in den Stellen un poco ritardando die halbe gleich 42; Allegro moderato, 3. Stück,

das Viertel gleich 76; im Adagio=Takt, das Achtel 76, im piu vivace-Takt das Achtel 88.

Andante ma non troppo, 4. Stück, $^2/_4$ das Achtel gleich 80; Piu mosso das Viertel 108; Andante moderato e lusinghiero $^4/_4$, das Viertel gleich 69. Vom 17. Takt der Andante angefangen, muß die erste und dritte Note der Figur e, fis (Triller) gis, a (Viertel, Violoncell) in allen Stimmen sehr stark, jedoch kurz d. h. mit aufgehobenem Bogen gespielt werden. Adagio $^6/_8$, Achtel gleich 92; Allegretto $^2/_4$, Achtel gleich 132; Adagio $^9/_4$, die Viertelnote 96; Allegretto $^2/_4$, Viertel gleich 96. In Tempo (nämlich Tempo des Themas $^2/_4$ A Dur). Die Achtelnote gleich 80, dann wieder Allegretto und in Tempo, wie vorher. Presto $^4/_4$, 5. Stück, E Dur, die halbe Note 160. Adagio quasi Andante $^3/_4$, 6. Stück, die Achtelnote 76; Allegro, 7. Stück, $^4/_4$ alla breve, die halbe Note 120, poco Adagio semplice (am Schluß), die Viertelnote gleich 66.

F Dur fünftes Quartett. Allegretto $^2/_4$, die Achtelnote 126; Vivace $^3/_4$, die ganze Note 88; Lento $^6/_8$, die Achtel 72; Piu lento Achtel 48; Grave $^3/_2$, die Viertelnote 48; Allegro $^4/_4$ alla breve, die halbe 126.

Das Original dieser Notiz mit Musikbeispielen werde ich in der Kaiserlichen öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg deponiren.

Der Gehalt.

I. Das Es Dur=Quartett (op. 127).

So weit war die Gattung nicht in Vermittelung der von

Produktionszwecken und Mitteln abstrahirenden Musik-Idee gekommen. Wir haben nicht 4 Quartettisten, wir haben 4 Musikfaktoren, die vergeistigte Potenz der Gattung Quartett.

Zusammenwirken ohne Hervortreten, war immer Quartettprincip gewesen. Dabei war Platz geblieben für das Virtuosiren im Einzelnen. Die fortan potenzirte Spielthätigkeit ist nur noch Geistesgehalt. Was der Geltung des Instrumentalduetts gelungen war (op. 102) wird in der Gattung des Quartetts erreicht — Isolirung des Musikgehalts vom Musikstoff. —

In dem Wegfallen jedes konzertanten (individualen) Gelüstes; in der Beseitigung des selbstfrohen Subjektivismus, wie er sich in der Spielherrlichkeit einer gegebenen Stimme befriedigt, liegt der Hauptunterschied.

Groß und herrlich, über jedes bürgerlich gestimmte Leben hinausliegend ist op. 127. Anfang in einem posaunenartigen **Maestoso** $^2/_4$ Es Dur, 6 Takte. Nicht Einleitung, Kern, denn um das dreimal auftretende **Maestoso** schmiegt sich die $^3/_4$ Bewegung, als nachdenkliche Vorstellung, die man zögernd nachdenklich, nicht schlicht Allegro mäßig zu geben hat. Das liegt in der Ueberschrift: **teneramente**, und nur so entsteht der Kontrast zwischen der $^3/_4$ Bewegung und dem ihr Ernst und Strenge zuherrschenden **Maestoso** $^2/_4$.

Mit Pomp hat das **Maestoso**-Sätzchen den Hauptgedanken aufgestellt. Aus einer Kadenz der 1. Violine ergießt sich der Phantasiestrom des Allegro $^3/_4$ (**teneramente, piano e dolce**).

Ein Lied voll Zärtlichkeit, das mit dem 35. T. in Moll steht (G Moll, Gegenmotiv).

Wollte man fragen: worin dieser Melodiestyl sich von dem der 2. Periode unterscheidet, so wäre die Antwort: „der Melodiestyl der Quartett-Pentaide, gilt weniger für sich, als im Nexus der Ideen, welche er vertritt."

Beispiellos in der Geschichte der Musik (seitdem von R. Schumann in seiner Es Dur-Symphonie angewandt) ist die Modulation in Moll des Gegensatzes eines in der Sonatenform geschriebenen Satzes in Dur; eine vielgewichtige Ausdehnung der Beethovenschen Terzmodulation (g Oberterz von es), nach der Seite des Tongeschlechts. Im Gehalt des Gedichts, durch dessen weich lyrische Stimmung motivirt; in musikalischer Architektonik, ein von Beethoven entdeckter Harmoniestern.

Diesem Moll-Lamento macht, zu besserer Würdigung von G Moll, der Eintritt des nach G Dur versetzten, anfänglichen **Maestoso** (6 Takte) ein Ende. Der Kadenz der ersten Violine entschlüpft die in G Dur, wie in einen neuen Liebreiz gekleidete, anfängliche $^3/_4$ Bewegung. Diese modulatorisch vergeistigte Erinnerung an den Anfang, eine potenzirte Reprise, führt an den Mittelsatz. In Durchsichtigkeit bei höchster Polyphonblüthe, in thematischer Bravour, welche das um 2 Takte gekürzte **Maestoso**, nach C Dur wirft (c Unterterz von es), dann die $^3/_4$ Bewegung, in diesem Kraftton, aufspielt, hat die Durchführung kaum ihres Gleichen.

Nach 20 Takte (über C Dur nach Es Dur) in derselben Figur fortgesetzten Locktönen (1. Violine) greift gemüthsseelig die Rückkehr Platz (33. Takt nach dem Maestoso in c). + 29. Takt

Gegenmotiv in der Tonika (49. T. nach der Rückkehr). Auf schlechte (2.) Takttheile klopft gnomenartig der Anhang (46. T. vor Schluß) in einem Echo des Allegro-Motivs verschwebend. Und deshalb ließ Beethoven die Schlußtakte retardiren, siehe oben Holz.

Adagio ma non troppo, molto cantabile $^{12}/_{8}$ As Dur, 126 Takte. Baut sich vom Cello über den Alt und die 2. Violine, in die 1., in einen Hymnus hinein! Dieser Anfang, eine Treppe zwischen Himmel und Erde, auf der die Geister der geläutertsten Kunstideen auf und niedersteigen, die $^{12}/_{8}$, der heilige Ausdruck, die durch 2 Exkurse (Episoden) abgelöste Variationenform, die Palmen seeligen Friedens schwingenden Sechzehntheil-Gewinde der letzten Veränderung, bilden eine Wahlverwandtschaft der Idee mit der Orchester-Agape der Neunten, dem höchst stehenden Symphonie-Adagio der Welt, wie dieser Satz das höchst stehende Quartett-Adagio ist; in Kunstvollendung im Einzelnen, jenes Wunder „vielleicht" übertreffend. An keinen Vergleich denken wir; aber die D Messe und die Chor-Symphonie, sind die Regulatoren des Beethovenschen Gedankens, die Seelenuhr der Geheimprozesse seines Kunstvermögens. Liegt das Quartett-Adagio (in seinen Infinitesimaltheilen) über den Grenzen jenes Symphonie-Adagios hinaus, dessen Macht etwa das Adagio in op. 106, am Kla-

vier darstellt; so ist es damit das Kunstvergeistigste der Gesammtliteratur.

Zur Vertretung einer Erfindung von dieser Bedeutung, wählte Beethoven seine umfassendste Form, die psychische Variation dieser Periode (op. 109, 111, 120) hier und im Cis Moll, seelig geworden.

Konstruktion. Ob der Auftakt sich nicht dem Echo-Schluß des 1. Satzes unter einer Fermate, unmittelbar anschließt? Die ersten 20 Takte enthalten das Thema (2 theilige Liedform 1. Th. 3.—10. T., 2. Th. 11.—20. T.), vergl. den Heimgang Buchst. a, 4. Abth. 1. Variation (nicht angezeigt) 20.—38. T., 2 Takte weniger als das Thema, weil, wie in den Veränderungen des Adagio der Neunten, der Aufbau des Themas (Einleitung) wegfällt. Veränderung nach der Seite dem Thema erfundener Polyphonie d. h. einer Mehrzahl von Stimmen, die für sich Geltung haben, nicht nur Vielstimmigkeit, die sich im Quartett von selbst versteht, und auch in bloßer Begleitung einer Stimme durch andere bestehet.

2. Var. Andante con moto $^4/_4$. Veränderung nach der Seite der Figuration. Gleichsam durchbrochene Arbeit; Schellings gefrorne Musik gothischer Dome.

Adagio molto espressivo. (1. Episode). E Dur (fes Dur — fes Unterterz von as), vergl. das E Dur (fes Dur) im Adagio von op. 110. Den mystischen Enthüllungen des Sanctus der D Messe genähert; durch die Tonalität und die mit dieser bei Beethoven wesentlich verbundenen Ideenreihen

den Stimmungen des E Dur-Adagio im E Moll-Quartett (op. 59) verwandt, von dem Schindler (3. Aufl. der Biogr.) die interessante Nachricht giebt, es sei von Beethoven nach Betrachtung des gestirnten Himmels geschrieben worden (Harmonie der Sphären).

Tempo 1. (3. Variation) $^{12}/_{8}$ As Dur. Der Schmetterling entschwebt im Stilljubel des Geistes seiner mystischen Verpuppung. Triller in der lichten Höhe. Mit dem 19. Takt (der Themagrenze), wo die 2. Violine der 1. noch leise nachjubelt, und die 1. zum Auftakt des Themas wie zu einer Weiterveränderung ansetzt, wird der Auftakt selbst in rezitativischer Form thematisch behandelt, entfaltet sich ein 2. Exkursus, der in Cis Moll (Vorzeichnung der 4 Kreuze) ausmündet und nach As Dur zurückgeht (4. Var. **dolce**). Zu den Themalagen in den andern Stimmen schaukelt in einer Sechszehntheilfigur die 1. Violine den Hymnus im Aether. Da stockt der Seelenschwarm auf der Septimenharmonie, halbe Taktpause (eine Ewigkeit) — die 2. Violine und der Alt schlagen, gleich einem entfernten Horn, 6 Male die Unisone es an — und der Zug geht über die den mystischen Stimmungen Rechnung tragende Subdominante (Des Dur) in die Tonika, zum Schluß.

Das ist der das ganze Interesse noch einmal (auf 8 Takte reduzirt) in Anspruch nehmende, unvergleichliche Anhang. Schluß unter einer Fermate auf schlechtem (8.) Takttheil (Ueberbrückung zum Scherzo).

Scherzo, **Vivace** $^{3}/_{4}$ Es Dur 2 Theile mit Reprisen, An-

hang zum 2. Theil (16 Takte). 3. Theil (Trio) **Presto** Es Moll 2 Theile. Der 1. mit Reprise. Ausgeschriebene Reprise des Scherzos, Nebelbild des Trios (12 Takte), **Coda** (9 Takte). Symphonistische Ausdehnung der Gattung. Vier, so nie gebrauchte Harfengriffe (**Pizzicato**) leiten feierlich das Spiel ein, zu dem das Cello humoristisch hineinhinkt, im 4. Takt polyphonisch von der 2. Violine empfangen wird.

Das größte und ideenreichste Scherzo im Quartett. In **op.** 74 streifte der 3. Theil an diese breiten Verhältnisse. Hier überflügelt schon der dem 2. gegebene Spielraum die alten Einfriedigungen. Wie verjüngend ist vollends die lebhaftere Bewegung des 3. Theils. Bei den Alten kennen wir kein schnelleres Tempo im Trio. Einen pikanten Reiz verleiht dem 2. Theil inmitten der $^3/_4$ eine $^2/_4$-Episode (5 dann 3 Takte), ein Hexen-pas, in dem der Rhythmus, nicht die Bewegung wechselt, was die Ausführung, durch die Bezeichnungen Allegro und **Tempo primo** irre geführt, gewöhnlich übersieht.

Das Einschiebsel einer **Coda** zwischen Scherzo und Trio ist phantastisch neu, der 3. Theil endlich (**Presto**) der unbändigste Geselle der Gattung Trio. Ausgang von Es Moll nach B Dur, welcher in dieser Umgebung mild ansprechende Ton einen Chor von Blasinstrumenten in 3 Stimmen aufstellt, der schon früher aufgetreten war, hier von der in ihrer Trio-Bravour erweichenden 1. Violine umschlungen wird. Fermate. **Tempo primo**, 4 Takte rezitativischer Locktöne aus dem 1. Theil; mit dem 5. Takt ausgeschriebene, anfänglich

in der Stimmführung modifizirte Reprise des Scherzos; Trio-Echo (Presto 12 Takte), dem wie von fernen Hörnern eine Erinnerung des Scherzos nachgerufen wird (Tempo primo 9 Takte) — und Alles wie gewonnen so zerronnen! 573 Takte (die ersten Reprisen mitgezählt), ein Quartett im Quartett! — Welcher Fortschritt von der Haydn-Mozartschen Menuett über die ersten Beethovenschen Scherzos hinweg zu dieser Erscheinung! —

Finale $^4/_4$ alla breve. Ein Dithyrambus von der Erde zum Himmel! — Große Sonatenform. Das Motiv hat in seinem verzehrenden Drängen Rondocharakter. Nie sah jemand thematisch tiefer als Séroff, wenn er sagt, dies Motiv hat mit dem 1. Allegro Zusammenhang (was wir Beethovenschen Panthematismus nannten). Das Motiv es, b, g, es Achtel, as halbe Note (5. Takt, 1. Veränderung) hat mit c, f, d, b, es, c Viertel (1. und 2. Takt, 1. Allegro $^3/_4$ 1. Veränderung). Die Terz im 2. Gliede: g, es (Finale) d, f; es, c (1. Allegro) gemein. Der Schwung ist derselbe, obgleich es, b (Finale) Quinte, c, f, b, es (1. Allegro) Quarte ist. Ein in symphonistischem Geiste im Quartett-Ausdruck geschriebenes Glanz- und Prachtstück. Die Verwirklichung des im Septett-Finale (durch gleiche Tonalität, gleichen Rhythmus und Stellung im Ganzen) in Aussicht gestellten Ideals einer solchen Musikfeuerstufe!

Konstruktion. Unisonen-Introduktion 1.—4. Takt (vergl. op. 121b.), Motiv 5. und folg. Takte. Das zu f im Cello, b in der 1. Violine, as in der 1. liegen bleibende

es im Alt entsetzte Bernhard Romberg bei der ersten Ausführung des Quartetts bei dem Fürsten Galitzin in St. Petersburg (März 1825) so sehr, daß er nicht fortspielen wollte. Heut' zu Tage ist das es ein mittlerer, das Gewebe verdichtender Orgelpunkt, die Stelle, die um eine 2. Sekunde (es, f statt wie in der **Eroica** nur **b, as**) verstärkte (verschönerte) des bekannten Horneintritts in der **Eroica** (und zwar in dem jenem Blasinstrument nächststehenden Streichinstrument, dem Alt), mit andern Worten: die Verstärkung einer gegebenen Tonalität durch die Pole (Tonika, Dominante). Vergl. den 1. und letzten Satz der Chorsymphonie. Jede Größe ist immer ein Isolator von dem großen Haufen, dem man naturgemäß angehört. Was konnte der Haufe, was konnten die Besseren in diesem von solcher Beethoven-Würze (höherem Organismus) verstehen!

Gegenmotiv 55. Takt und folg. Modulation normal (B Dur). Die Wiederholung der anfänglichen Unisonen-Intrade ist eine vergeistigte Reprise und führt in den Mittelsatz; Gegenmotiv, dann Gegenmotiv und Motiv in doppeltem Kontrapunkt. Wendung in die Subdominante (As Dur 147. und folg. Takte. Das Motiv in der 2. Violine auf as). Rückkehr. Aus einem Jubeltriller hervorgehend 189. Takt. Gegenmotiv in der Tonika 221. Takt. **Coda** $^6/_8$ C Dur **Allegro con moto**, eine Modulations-Apotheose, eine der genialsten thematischen Erfindungen, die man besitzt, denn diese in- und auseinander laufenden Tonströme ($^6/_8$) sind ein Feuerwerk zu Ehren des Final-Motivs, daß dem complicirten Gerüste **per**

diminutionem (4. Takt, 1. Violine) zu Grunde liegt (c, g, Achtel, e, c, g, f, Sechszehntheile, ohne das zweite g (eine Appoggiatur von unten) das nach C Dur transponirte Motiv es, b, g, es Achtel, as, halbe Note, aus dem 5. Takt des Anfangs, Entdeckung von Séroff, an die Niemand gedacht hat.

Ein Streichbravour-Sabbath, polyphon zum Gesammtgehalt wirkend. Dieses Ton-Fluthen mit den Anstrengungen der 1. Violine an der Spitze, ist die vom früheren individualen (conzertanten) Element gezeitigte Geistesfrucht, der Gesammtertrag des conzertanten Elements im Quartettstyl.

Kein Quartett kann sich einer solchen Apotheose rühmen wie op. 127.

In diesen Gesammtrausch taucht Beethoven die ihm vom Fürsten Galitzin gemachte Bemerkung: „l'instrument, que je cultive est le Violoncelle“ (siehe oben).

Die Ausführung von op. 127, stellt nicht nur höchste Forderungen an jedes Instrument, die Idee will von vier Darstellern durchgeführt sein, wie der Seelenproceß eines gewiegten dramatischen Darstellers, den Held, von geringen Anfängen bis zum Kulminationspuukt der Schicksalstragödie, hinstellt. Verhalten passionirt, wovon nur das Finale eine Ausnahme macht, verhält sich die Ausführung zu den brennenderen Situationen in den nächsten drei Quartetten, wie Tragödie und Drama, und ist daher aus inneren Gründen die schwierigste.

II. Das A Moll-Quartett (op. 132).

Das zweite Glied der Pentaide, in der Opus-Zahl das vierte. Nach der Verschmelzung zweier Bewegungen zu einem Satz (op. 127) den symphonistischen Erweiterungen in Scherzo und Finale konnte in Beethovens Augen nur eine an sich neue Satzbildung etwas Neues sein.

Dieses Neue ist sein, im Quartett mit op. 132 eröffneter Rezitativ- oder Deklamationsstyl, d. h. die Verschmelzung mehrerer Bewegungen zu einer. Rezitativ-Styl in dieser Bedeutung (vergl. op. 102) charakterisirt den ersten und letzten Satz im A Moll-Quartett, wo man noch 4 Hauptsätze unterscheidet; über ein Ganzes erstreckt er sich im Cis Moll-Quartett.

Konstruktion: a) Assai sostenuto, $^4/_4$ alla breve, A Moll, 8 Takte. Keine Einleitung, die Idee des Ganzen in kontrapunktischer Lapidarschrift (halbirten Noten). Das Cello giebt solo: gis, a (pp, 1. Takt). Dies Intervallmotiv ist Fundament. Die Cello-Noten f, e (2. Takt) bilden dagegen mit gis, a ein Thema (melodische Gruppe) das in der Canzona lydica zum Cantus firmus ausfließt, im ersten und letzten Allegro als Irrlicht herumflackert (Monothematismus). Dieses Thema in 2 Takten und 4 Noten, dessen halber Ton im ersten (gis, Leitton der Tonalität) zum Gegenthema wird, exponirt Beethoven in 8 Takten im vierfachen Kontrapunkt, d. h. jede Stimme wird zu den 3 andern umgekehrt. Hat die 1. Violine gis, a, so hat der Baß f, e,

nachdem das Thema nach E Moll versetzt worden war (1. Violine, 3. und 4. Takt, dis, e, c, h). Al rovescio geht das Thema im 5. und 6. Takt hinunter statt hinauf (f, e).

b) Allegro, $^4/_4$ 12 Takte (im 4. Takt das Allegro-Motiv im Cello angedeutet).

c) Adagio, A Moll, 1 Takt.

d) Allegro, $^4/_4$ A Moll, 243 Takte. Das bereits angedeutete Motiv, unisono im Baß und in der 2. Violine (2. Takt). Gegenmotiv, F Dur (Unterterzmodulation, 27. Takt, dolce, 2. Violine, zu einer Triolenbegleitung non ligato). Mittelsatz, 57. und folg. Takte (G Moll) f, fis, ganze Noten (per augmentationem, der Anfang gis, a) eine vergeistigte Reprise (1. Satz in op. 127, in der Chorsymphonie). Die Durchführung (der Mittelsatz) verfolgt beide Bewegungen (Sostenuto, Allegro) im doppelten Kontrapunkt. Auch dem eintaktigen Adagio wird dabei Rechnung getragen (E Moll). Eine thematische Rezitativ-Phantasie. In dem an die Kontrabaß-Rezitative im Finale der Neunten erinnernden unisono-Eintritt von Alt und Cello (71. und folg. Takt) liegt die Rezitativ-Form auf der Hand. Das Gewebe dieses Mittelsatzes in doppeltem Kontrapunkt, ist, vom Standpunkt des Gehalts, ergreifend, vom Standpunkt des Apparats, ein Wunder genialer Gewandheit, in dem sich Beethoven den höchsten Bach-Vorbildern gleich, durch Varietät in dramatischer Anwendung der kontrapunktischen Formen, auf den Gehalt, höher stellt.

Rückkehr, 174. Takt. Gegenmotiv in der Dur-Tonart

der Tonika (wie im F Moll=Quartett, wovon Haydn und Mozart nicht träumten). A Dur, dolce, der Alt zu der Triolenbegleitung non ligato. Anhang 211—243, auf dem Allegro= und Sostenuto-Motiv zugleich, das 1. in der 1. Violine, 211. Takt, das 2. in der 2. Violine, 213. Takt (gis, ganze Note) und im Cello 214. Takt (a, ganze Note). Ebenso im fortissimo unisono beider Geigen, 226. und 227. Takt, f, e, ganze Noten (Sostenuto, zu dem Allegro=Motiv in Alt und Baß).

Allegro ma non tanto, $^3/_4$ A Dur (Scherzoso, Intermezzo), Anfang in den Unisonen gis, a (per diminutionem, Anfang des Quartetts), fortgesetzt cis, d, ais, h, dis, e, 1.—4. Takt, 2 Theile mit Reprisen (22 und 79 Takte mit Anhang von 19 Takten zum 2. Theil wie im Scherzo op. 127) 3. Theil (dolce, Trio) 121 Takte mit der alla breve-Ueberraschung (l'istesso tempo) wie im Scherzo der Eroica, der neunten. Wiederholung der beiden ersten Theile nach dem dritten.

Das Trio, anfänglich zwischen den beiden Violinen allein. In der 1. bleibt die lose A Seite als Orgelpunkt liegen, zu dem sich, im hohen Register, der Melodiegedanke gruppirt; die 2. Violine streicht Achtelbegleitung. Eine selbstzufriedene Unschuldswelt, im Effekt einer Savoyardenleyer. Ein reizender Teniers.

Canzona di ringraziamento in modo lidico, offerte alla divinita da un guarito.

In dem von Beethoven dem Fürsten Galitzin geschickten

Manuscripte, von seiner Hand überschrieben: „heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit.“

Ein Choral (**Cantus firmus**). Ausdehnung der Vokalformen auf das Instrumentale. Wahlverwandtschaft mit der Idee der Chorsymphonie.

Molto Adagio. Tempobezeichnung, nicht Gattungsbegriff, der erst hier geboren wird, $^4/_4$, 30 Takte. Zweien, in Vierteln geschriebenen Takten (Vor- und Zwischenspiele; Orgel) gehen vier in halben Noten geschriebene Takte (Gemeindegesang) voraus. Diese Bildung giebt 5 Sätzchen in Vierteln, 5 in halben Noten. Letztere bilden 5 Strophen. Der fünften folgt ein Andante $^3/_8$ A Dur, 53 Takte, überschrieben: **sentendo nuova forza** (der Genesene fühlt neue Kräfte, schreibt Beethoven im Galitzinschen Manuscript). Eine kunstseelige, triller-jubelnde Episode engelsreiner Seelenstimmungen. Diese $^3/_8$-Bewegung zählt 23 Takte und Hunderte von Noten mehr als die Canzona, letztere bleibt aber der Kern der Vorstellung, was, wenn es nicht aus dem Uebergewicht kirchlichen Styls über weltlichen, schon daraus folgen würde, daß die $^3/_8$-Bewegung nicht integral in die folgenden Veränderungen, sondern nur episodisch (einmal) übergeht, wie die $^3/_4$-Bewegung im Adagio ($^{12}/_8$) der Neunten Symphonie. Wohl durfte Beethoven sagen (siehe oben Holz): „und an Phantasie fehl't's Gottlob weniger als je zuvor!“

Reiner Musikgeist durchströmt diese im Quartett neue Form eines rhythmisch, melodisch und harmonisch, von der Hauptbewegung ($^4/_4$) unterschiedenen, sie verklärenden Anhangs ($^3/_8$).

Man will nicht glauben, daß diese Unsterblichkeitsfunken erst in den vierziger Jahren Anerkennung fanden! — Die neueste Nachricht aus Wien (Deutsche Musikzeitung, 7. Januar 1860) sagt: Das A Moll-Quartett greift am wenigsten durch, namentlich das Adagio behält etwas Fremdartiges und Unverständliches (?). Die Andante $^3/_8$ geht in die lydische Tonart zurück. Dies ist der Beginn der Veränderungen.

Molto Adagio (1. Variation nicht angezeigt). Die 5 Strophen des **Cantus firmus** eine Oktave höher (1. Violine), die Vor- und Zwischenspiele in synkopirten Imitationen. Die Andante $^3/_8$ unverändert, nur in der Instrumentation modifizirt, entschiedener der 1. Violine überlassen (eine Steigerung der wiederkehrenden Kräfte des Genesenen).

Molto Adagio, (2. Variation) Doppelfughetta zwischen Vor- und Zwischenspielen und **Cantus firmus. Con intimissimo sentimento** überschrieben, bei Beethovens Wortkargheit Bezeichnung besonders bedeutsamer Stimmung.

Die in Quartettgeist getauchte Doppelerfindung eines Kirchenthema's, mit einem, diesen unpersönlichen Kreis, in der Persönlichkeit (Person des Genesenen) vollbringenden zweiten; der dem ersten Kreis naturgemäße, in den Veränderungen (Fugen-Sonetten) mehr berührte als erschöpfte, mehr gedachte als gebrauchte, man möchte sagen, weibliche Fugenstyl; die in einer Quartettidee, unbeschadet der Gattung, innerlich (gehaltlich) nicht äußerlich (körperlich) aufgenommene Daseinssphäre einer Symphonie-Idee (Adagio der Neunten) stellen die Canzona auf einen Aus-

nahmsplatz in der Geschichte des Quartetts. Die tonale Stellung des Satzes ist die kontrastliche Tonschönheit von F Dur (lydisch symbolisirt) in A Moll, vergl. die Unterterz-modulation der A Dur-Symphonie (3. Satz), op. 101 (2. Satz) op. 47 A Moll (2. Satz).

Allegro (?) marcia assai vivace $^4/_4$ A Dur, 2 Theile mit Reprisen (8 und 16 Takte). Die Achtel gis, a (2. Takt Cello) sind das Intervall-Motiv aus dem Anfang des Quartetts; die punktirten Noten (1. Takt u. s. w.) gleichsam das Maggiore des Moll-Motivs im 1. Allegro. Die Marcia ist eine feurige Intrade des Finale. Man hat aber alla marcia assai vivace zu lesen, nicht Allegro (nach Analogie des 2. Satzes in op. 101, Vivace alla marcia).

Piu Allegro $^4/_4$, 15 Takte, A Moll, Rezitativ in Tremolo-Begleitung (wie nur noch ein Beispiel vorkommt, Finale op. 135) gis, a (1. Takt) Intervallmotiv; f, e (3. und 4. Takt). Motiv des 1. Allegro.

Presto $^4/_4$ alla breve, 6 Takte, einstimmig; eine Volata der 1. Violine. Der thematische Zusammenhang der ganzen Final-Satzreihe mit dem 1. Satz, ist in den Noten gis, a, f, e gegeben, welche das Motiv des Allegro appassionato charakterisiren (4. und 5. Takt, (1. Violine) gis, a; 1. und folg. Takte (2. Violine) f, e) Beethovenscher Panthematismus.

Im Geiste des luftigen Gebildes liegt, daß der Schlußsatz die Rondo- nicht die dichtere Sonatenform hat.

Gegenmotiv G Dur, 52. und folg. Takte, C Dur, 309. und folg. Takte frische G Dur-Modulation des Gegensatzes.

Kein Mittelsatz, ein leicht jährender Gang, im Effekt der Savoyarden-Leier des Scherzos (136. und folg. Takte) bei dieser Gelegenheit die schwere Stelle für das Cello, vom hohen Tenor g, auf einer Saite (2.) mit Daumeneinsatz, in Oktaven hinunter. Beethovens 2. Antwort auf die Stelle im Briefe des Fürsten Galitzin: l'instrument que je cultive est le Violoncelle (siehe op. 127). — Rückkehr 176. und folg. Takte. Eine durch eine **stretta** (Presto, A Moll) angebahnte, tonal und gehaltlich gesteigerte Coda (398. und folg. Takte) ist der Schluß (A Dur, im Geiste des Scherzos; abermaliger Zusammenhang aller Sätze).

Im A Moll-Quartett schrieb Beethoven zum Theil im voraus Mendelssohn, Schumann, Chopin; die Liebreize ihrer Farben, hier sind sie Entdeckung.

In diesem Ausdruck pathetischer Sentimentalität ohne Sensiblerie, ist A Moll die weiche Tonart **par excellence**, gewissermaßen Moll-Moll. Niemand wird leugnen wollen, daß durch diese Behandlung, gleichsam eine andere Potenz von A Moll erreicht wird, wie eine andere Farbe von A Dur in der 7. Symphonie vorliegt. —

III. Das B Dur-Quartett (op. 130).

Groß und erhaben; ernst und feierlich. Der Anfang siegbewußt, das Ende die genialste Instrumentalfuge der Welt. In der Mitte Leben, Geschicke.

Sagen wir mit einer der Selenographie entlehnten Be-

zeichnung: **lacus somniorum** (See der Träume). Die phantasietrunkenste der 5 Quartettdichtungen.

6 Sätze. Der erste in der rezitativisch-deklamatorischen Kettenbildung des 1. Satzes im A Moll-Quartett. **Adagio ma non troppo** $^3/_4$ B Dur, 14 Takte. Wiederum der Kern um den sich die folgende $^4/_4$-Bewegung schwingt, den die Andante und Fuge (Finale) thematisch verfolgen; Allegro $^4/_4$, 4 Takte, Ankündigung der Hauptbewegung (wie im A Moll-Quartett). Gegen die später in allen Stimmen losbrechenden Sechszehntheilwogen berührt fragmentarisch die 2. Violine das Motiv der großen Strömung (**b, b** Viertel, **b, b** Achtel, **es** halbe Note); **Tempo primo,** 5 Takte. Allegro $^4/_4$ Hauptstrom 1. Theil (Reprise) 67 Takte, 2. Theil, 145 Takte.

In keinem Werke ergiebt sich Beethoven in diesem Grade den kontrapunktischen Formen. Nach dem 1. und letzten Satze (jetzt Fuge **op.** 133) zu urtheilen, mochte er beabsichtigen, in diesem letzten dem Fürsten Galitzin bestimmten Quartett den früheren (Es Dur, A Moll) ein abstrakt kunstherrlicheres, geharnischteres Werk an die Seite zu stellen, dem entsprechend, Mittelsätze langsamer und rascher Bewegung zu erfinden, diesen letzten Gedanken aber gemildert, und nunmehr den Archipel der 4 Zaubereilande geschaffen haben, welche die Mittelsätze langsamer und rascher Bewegung bilden, und vom kontrapunktisch durchwühlten Tonmeer im 1. und letzten Satze (Fuge) umtost werden.

Konstruktion. Das Allegro $^4/_4$ (Hauptströmung), Motiv (1. Takt **a, f, f** Viertel, **f, f** Achtel, **b** halbe Note

1. Violine), Gegenmotiv (31. Takt b, ges halbe Noten u. s. w. 1. Violine) Ges Dur (ges Unterterz von b). Im großen B Dur-Klavier-Trio (op. 97) steht das Gegenmotiv in G Dur; in diese noch feierlicheren Stimmungen paßte der Feierton Ges Dur. G Dur geht nicht verloren (Danza-Overtura der Fuge).

Schluß des 1. Theils in Ges Dur. Daß in Beethovens Sinne alle bisherigen Bewegungen ein Ganzes waren, beweist die Reprise alles Voraufgegangenen, nicht etwa nur die $^4/_4$-Bewegung (Allegro). Zu tadeln ist, wenn der Länge des Quartetts wegen die Reprise ausgelassen wird. Man spiele dies Quartett allein, dann wird es nicht zu lang sein. Nach der Reprise ein rezitativisch zwischen Adagio und Allegro-Bewegungen zerklüfteter, Motiv und Gegenmotiv zersetzender Mittelsatz-Paroxismus (37 Takte). G Dur durfte Beethoven in B Dur nicht fehlen (op. 97, op. 106 erste Sätze). Der Mittelsatz drängt durch D Dur und G Dur (Ober- und Unterterz des Hauptons).

Rückkehr (mit der Vorzeichnung von 2 Been; 1. Violine gegen die kontrapunktischen Strömungen in den andern Stimmen). Gegenmotiv in Des Dur (Oberterz, 1. Violine 69. Takt, 2. Theil), dann in der Tonika (81. Takt, Alt, Aufhebung der 4 Been). Anhang auf dem Anfang des Quartetts (Adagio $^3/_4$), um über den Kern keinerlei Zweifel zu lassen. Rezitativische Zuckungen zwischen Adagio- und Allegro-Bewegungen in kataklysmischen Steigerungen, wie sie nicht von 4 Streichinstrumenten erlebt worden waren.

Und wie der Meister endet! Zweimal läßt er die 1. Violine pp. das Motiv ausrufen (6.—9. Takt vor Schluß) und schließt dann in 2 tonischen Akkorden, als ob nichts geschehen, die Welt nicht um eine Ideenfluth reicher geworden wäre. Eine Scene im Mondsgebirge (mare procellarum)! Das ist Polyphonie-Begeisterung, das wird immer jünger werden, je gescheuter die Welt wird! Das ist organische Potenz des historischen Quartettstyls, das kann nicht auf den Quotienten zurückgeführt werden und deshalb ist es mehr als Haydn und Mozart zusammen und Alles sonst Erlebte! —

Presto $^4/_4$ **alla breve** B Moll. Ein Scherzo-Sonett. Reprisen. 1. Theil 8 Takte, 2. Theil 8 Takte, 3. Theil (**l'istesso tempo**) $^6/_4$ B Dur, ganz in Vierteln, mit Reprisen zu 8 und 32 Takten, Anhang (16 Takte) und **alla breve** Einbrüchen, nach chromatischen Solo-Volaten der 1. Violine; ein köstlich humoristischer Zug! Dann Wiederholung des 1. Theils mit Bereicherung durch 8 Takte (Triller-Figur der 1. Violine **pp. sempre**) des 2. Theils mit gleichem Zusatz und Anhang von 10 Takten. Durch die modifizirte Wiederholung der beiden ersten Theile in der Konstruktion neu. Wirkung unbeschreiblich! —

Andante con moto ma non troppo, poco scherzoso $^4/_4$ Des Dur 88 Takte ohne Reprise. In keinem Satz ist die Form dermaßen in sich selbst versteckt. Eine Mischung der Variationen- und Sonatenform. Am nächsten kommt die Satzökonomie dem gleichfalls den Mittelsatz langsamer Bewegung vertretenden Allegretto der 8. Symphonie durch den

Figurationsstyl. Bestimmen wir die Form in jedem Takt dieser außergewöhnlichen Erscheinung.

1. und 2. Takt Einleitung in den Anfangsnoten des Quartetts (b, a; as, g hier: b, Doppel-b; b, a (1. Violine) as, g 3. Takt). Motiv. Tonfigur in 2 Abschnitten, zu 2 und 3 Takten, absichtlich hinkend konstruirt (1. Abschnitt 3 dann 4 Takte, Alt); 5. und 6. Takt, Wiederholung durch die 1. Violine; 7.—9. Takt, 2. Abschnitt, 1. Violine; 10. Takt, Pizzicato-Ritournell; 11.—13. Takt. Gegenmotiv (As Dur, Dominanten-Modulation) dreitheilig. Die Bezeichnung des 1. Abschnitts im Motiv mit ritmo di due, des 2. und des Gegenmotivs mit ritmo di tre battute (wie im Cis Moll-Quartett) wäre eine Erleichterung des Verständnisses gewesen.

Das Gegenmotiv ist dem Ausdruck nach die lustige Person der Vorstellung (un poco scherzoso heißt es ja). Mit dem letzten Viertel des 13. Takts (Auftakt, Cello) wird der Nerven-Apparat des Ganzen (ohne Fleisch, ohne Muskeln) für sich allein hingestellt; die 32-Theilfigur erinnert wesentlich an den Figurationsstyl im Allegretto der 8. Symphonie. Eine Hexerei in Tongeflechten unnachahmlicher Zartheit (14.—19. Takt). Mit dem 20. Takt erscheint der 1. Takt des 1. Abschnitts im Motiv, in C Dur modulirt; der 21. verändert den 2. Takt jenes 1. Abschnitts, der 24. und 25. die beiden ersten Takte des Gegenmotivs. Kein Mittelsatz (Durchführung) denn nicht die Rückkehr des Motivs erfolgt, sondern die so eben erlebte, zweitaktige, veränderte An-

spielung auf das Gegenmotiv, geht in räumlicherer Veränderung siegstrahlend (cantabile 1. Violine) zu Tage (26.—28. Takt). Wiederholung dieser Veränderung (29.—31. Takt). Nach dieser Zähmung der lustigen Person (des Gegenmotivs) wirft der Zauberer sein Veränderungsnetz über das Motiv (32.—35. Takt) und läßt staccato-Raketen steigen (1. Violine, Gang in 32 Theilen, gefolgt von der 2. Violine); Alt und Baß im Terzengang 32 Theile, beschließen dies Tonfeuerwerk; 36. und 37. Takt, Veränderung der 2 Takte Einleitung als Zwischenspiel; das Intervallthema eines halben Tons, im Cello (fes, es).

38. und 39. Takt (Cello, sempre staccato) Veränderung des 1. Abschnitts (in 2 Takten) des Motivs; 40. und 41. Takt modifizirte Wiederholung dieser zweitaktigen Veränderung; 42.—44. Veränderung des 2. Abschnitts (in 3 Takten) des Motivs; 45. Takt Pizzicato-Ritournell; 46.—48. Takt Gegenmotiv in der Tonika (Des Dur). Mit dem letzten Viertel des 48. Takts (Auftakt, Cello, siehe oben) wird nach Des Dur eingesetzt, geht aus Des Dur die bereits dagewesene Veränderung des Gegenmotivs (cantabile 1. Violine siehe oben) zu Tage, 60. und folg. Takte. Von hier an, ist Veränderungsspiel (un poco scherzoso war zu Anfang gesagt) in dem auch das Pizzicato-Ritournell (68. Takt) und abermals die 2 Takte Einleitung (70. und 71. Takt) diesem wahrhaft zauberischen Veränderungsstyl verfallen. Durch Mischung der normal gegen einander abgewogenen (modulirten) Sonatenform-Integrale

(Motiv, Gegenmotiv) in der Variationenform, das Wunder eines neuen, unaussprechlich phantastischen Mittelsatzes langsamer Bewegung.

Der arpeggirte Schluß-Akkord (Des Dur) ist attaca des folgenden und des wie cis zu lesen, weshalb keine Unterbrechung zwischen diesem und dem folgenden Satz gestattet sein kann.

Alla danza tedesca (vergl. für diese Benennung op. 112) Allegro assai 3/8 G Dur (G untere Terz von B). Reprisen. 1. Theil 8 Takte, 2. Theil 16 Takte, 3. Theil (ohne Reprise) 126 Takte. Die lieblichste Apothese aller Tanzvorstellungen in der noblen Gesellschaft der Quartettstreichinstrumente. Höhepunkt in der Wendung nach E Dur des 3. Theils. Ein drittes, unvergleichlich reizendes Intermezzo im großen B Dur Ganzen.

Rhythmisch neu in den Verlängerungen, wo man Abschluß erwartet (5.—9. Takt 2. Theil). Das Beethovensche Autograph des Quartetts, im Besitz des H. Hellmesberger in Wien, hat abweichende Bogenstrichbezeichnungen, nach denen H. Hellmesberger das Werk vorträgt (Nachricht von Séroff aus Wien). Interessant ist die Nachricht bei Schindler (3. Auflage der Biographie). Die Danza stehe in einem Beethovenschen Autograph in A Dur. Unkritisch, weil den Bedingungen im Gedankenprozeß des Genies, zuwiderlaufend, ist dabei die Bemerkung Schindlers, die Danza habe einem anderen Quartett, nicht unwahrscheinlich dem A Moll Quartett, angehören sollen. Wir bemerken, daß Beethoven die Danza in A Dur schrieb, weil sich ihm der Satz in dieser und

keiner anderen Tonart, verkörpert hatte. Ihm hatte der Satz für sich, nicht als Theil in einem Ganzen (Quartett) gegolten. Im B Dur Quartett hingegen, dessen Ideengewicht (1. Satz, Groß-Fuge) seinem Geist so adequat war, daß er nicht weniger denn 4 Mittelsätze neuer Gestaltung (Leckerbissen, wie er sie nannte, siehe oben) als eben so viele Erholungspunkte, für weniger starke Geister, bieten zu müssen glaubte, im B Dur Quartett, konnte er schon einen außer dem Gedankennexus liegenden Satz, wie die **Danza**, brauchen, und von A Dur nach G Dur transponiren, eine Tonalität die in B Dur motivirt war (Unterterzmodulation). Ein A Dur Satz (nicht eine vorübergehende Modulation) wäre in einem B Dur Ganzen irrationell (unbeethovensch) gewesen, und dieser einzige, so unschuldig ausschauende Umstand, hätte Hrn. Ungrund, wie Beethoven Schindler, nach einer Nachricht bei diesem (I. 14 3. Auflage) nannte, berechtigt, mit Grund das B Dur Quartett: „Das Monstrum aller Quartettmusik" zu nennen, wie er ohne Grund thut (II. 114). Dem A Moll Quartett konnte aber die **Danza** nicht bestimmt gewesen sein, weil dort der Mittelsatz rascher Bewegung thematisch am Ganzen partizipirt (siehe oben) und dies nicht etwa Zufall, sondern Bedingung der Idee in ihrer Totalität ist. Die **Danza** spielt eben sowohl in Gesellschaft eines zweiten Intermezzos rascher Bewegung (Scherzo im B Dur Quartett) eine Rolle, der sie allein, zumal im elegischen A Moll Quartett, nicht mehr gewachsen gewesen wäre. Ausnahmen, wie sie die Regel (das Verständige) bestätigen nicht aufheben, kannte Beethoven,

weil er das Verständige selbst war, und so entstand die Transpositionsausnahme der **Danza** von A nach G Dur, für deren Nachweis man Schindler danken muß, denn seine thatsächlichen Mittheilungen dürfen nur da in Zweifel gezogen werden, wo dafür Gründe vorliegen.

Cavatina. Adagio molto espressivo $^3/_4$ Es Dur 66 Takte ohne Reprise. Beweint die in der Jugend ideal erkannte Liebe. Die Bezeichnung **Cavatina** deutet auf eine Solostimme (Arioso in **op.** 110, Arietta in **op.** 111). Diese Solostimme ist die, höchsten Gefühlsentzückungen geweihte 1. Violine; die Form, das zweitheilige Lied. Ein Liebeshymnus, der die Macht hatte, Beethoven zu rühren (siehe oben Holz). Ein Lied-Intermezzo ohne Beispiel, eine Gefühls-Apage.

Finale Allegro $^2/_4$ B Dur 495 Takte, 2 Reprisen, B Dur Anfang in der Dominanten-Harmonie von C Moll (**g** Unterterz von **b**) vergl. den Anfang im Finale des 2. Rasoumowskischen Quartetts; des 2. Satzes der Violoncell-Sonate **op.** 5 Nr. 2; des Rondos im 4. Klavierkonzert **op.** 58. Von diesen drei Beispielen steht das erste Stück in E Moll, die beiden anderen in G Dur, in allen dreien der Anfang in C Dur (**c** Unterterz von **E**; **c** Subdominante von **g**).

Die letzte Arbeit aus der großen Feder (siehe oben Holz). Den vier Mittelsätzen näher stehend als dem 1. Satz. Die Solo-Oktaven des Alts zu Anfang auf **g** (später mittlere und obere Orgelpunkte auf anderen Noten) erinnern an die im Finale der 8. Symphonie, in der Oktave funktionirende Pauke. Auf dieser Unisone schwebt das Rondothema heran.

Interessant in seinen Folgen (an das großartige Pedal im Finale der 7. Symphonie, mahnender Orgelpunkt auf f, 80. und folg. Takte vor Schluß) steht der Satz dem Geist des Ganzen zu fern, dem nur Fugenerlösung den mystischen Geniestempel aufdrücken konnte, der dessen Seele ist (1. Satz).

Die Fuge (op. 133 ursprünglich dem B Dur Quartett op. 130 angehörend).

Overtura, ist die Einleitung in zwei Bewegungen, überschrieben. Allegro $^6/_8$ G Dur 16 Takte, Meno mosso e moderato $^2/_4$ F Dur 9 Takte (Ankündigung des späteren Meno mosso e moderato).

Ein Rezitativ-Deklamatorium im Geist des 1. Satzes im B Dur Quartett, ein Quartett im Quartett (status in statu).

Das Intervallthema eines halben Tons (vergleiche das A Moll Quartett), welches den Kern (Anfang) des B Dur Quartetts ausmachte (b, a) findet sich im Fugenthema steigend (b, h 1. und 2. Takt Alt).

Der über jede Beschreibung erhabene, namenlos geniale Riesen-Satz ist freie Doppelfuge. Das 4 Takte in der Einleitung von der 1. Violine aufgestellte Thema liegt in der Fuge (1. und 2. Takt) im Alt, die darüber in der 1. Violine schwebende, punktirte Tonfigur, ist das Kontrathema. Beide Thema's bestehen fast alle der Form bekannte Schicksale in 5 Bewegungen, von zusammen 812 Takten (Quartett im Quartett).

Fuga. B Dur $^4/_4$ 128 Takte. Meno mosso e mode-

rato $^2/_4$ Ges Dur (ges Unterterz von b) 74 Takte. Diese langsamere Bewegung, unaussprechlich zärtlichen Ausdrucks, wird Kontrapunkt des Fugenthemas, das im Alt eintritt (ges, g Intervallthema, 9. Takt) Allegro molto e con brio $^6/_8$ B Dur (modulirt in as, es, b) 360 Takte, Finale der Fuge auf beiden Themas. Meno mosso e moderato $^2/_4$ As Dur (40 Takte) Allegro molto e con brio $^6/_8$ B Dur (124 Takte). Allegro $^4/_4$ B Dur, das ursprüngliche Meno mosso e moderato, B Dur (3 Takte). Allegro molto e con brio $^6/_8$ B Dur (80 Takte). Diese letzte Bewegung dreht sich um das Intervallthema (dem 3 Takte ausgehaltenen b, dann h, 1. Violine) mit dem Kontrathema als Figuration (20 Takte 2. Violine; am Jubilirendsten vom 25. Takt vor Schluß bis ans Ende, 1. Violine).

Dieser Schlußsatz, im Ausdruck feurigsten Ouverturenstyls, ist die Apotheose der Idee. In der Fusion strengen und freien Styls, giebt sich das Werk als ein ewig jugendliches, weil immer aus sich selber, aus der Idee, zurückgebährendes. Urendo clarescit! — Das ist die Magna Charta des Quartettstyls; die Urkunde über Macht und Bedeutung dieses Geistesgebietes!

IV. Das Cis Moll Quartett (op. 131).

Beethovens fortgesetzteste Kettensatzbildung; 7 zum ersten Mal, mit Nummern bezeichnete Bewegungen, vielleicht das großartigste Glied der Pentaide und damit das großartigste Quartett der Gesammtliteratur.

Der Schlüssel ist die Ununterbrochenheit der sieben Bewegungen.

Sehnsucht nach den ewigen Hütten, läßt den Meister Kirchensprache reden (mit einer Fuge anfangen) was der Gattung nie begegnet war und Séroff zuerst nachgewiesen hat. Ob Beethoven die im Quartett nicht erlebte Tonalität und die Fugenform medias in res, wählte, weil er eine Messe in Cis Moll anlegte? — Eben so wenig war der Gattung ein solches Modulationsnetz übergeworfen worden. Nr. 1 und 7 stehen in Cis Moll, Nr. 4 in A Dur (Unterterzmodulation von cis), was, mit den Satelliten (Dominante, Subdominante) E Dur (Nr. 5) und D Dur (Nr. 2) giebt.

So erklärt Séroff organisch den Modulationszirkel, der noch so Vielen (!) abenteuerlich erscheint. Haben doch die Einen zu Cisis Dur ihre Zuflucht genommen, um D Dur (Nr. 2) nach Cis Moll zu erklären; Andere den unvorbereiteten Eintritt in D Dur (Nr. 2) für die Verirrung des Genies gehalten, wo es, gleichsam mit einer tonalen Blendlaterne in der Hand, glänzender leuchtet als je.

Wenden wir auf solche Beethovensche Wege das Wort Balzacs an: N'ayant jamais connaissance des déterminations par lesquelles agissent les esprits supérieurs, les envieux ou le niais s'arment aussitôt de quelques contradictions apparentes, pour dresser un acte d'accusation (die Fétis père! siehe unten) sur lequel il les font momentanément juger.

Liegt der tonale Schwerpunkt auch in der Mitte (Nr. 2,

D Dur, Nr. 4, A Dur, Nr. 5, E Dur), so wird das Gleichgewicht dadurch hergestellt, daß das Finale (Cis Moll) die Haupt-Allegro-Bewegung, und damit den „Hauptsatz" ausmacht.

Nr. 1. **Adagio ma non troppo e molto espressivo** $^4/_4$ **alla breve**, Cis Moll, 121 Takte. Eine strenge Fuge. Der Satz wird gemeinhin für eine unerklärlich lange Einleitung (!) des 1. Allegro gehalten, welche $^6/_8$ Bewegung eine, diesem traditionellen Begriff, nur geistig, nicht fleischlich entsprechende Geltung hat. Führer (dux) auf der Dominante (1.—4. Takt, 1. Violine solo) Gefährte (comes) in der Tonika (2. Violine 5.—8. T.) u. s. w. Alles normal. Nicht ohne zauberische Klangschönheiten.

In geweihtem Kirchenpassionsgeiste durchschreitet Nr. 1 die von der Fugenarchitektonik vorgezeichneten Wege, und bleibt unter einer Fermate (Satzfermate, vergl. op. 102) auf der Unisone cis stehen, wie es Beethoven hält, wenn er aus einer Tonalität, weit weg, zu einer andern, eintreten will (F Moll Quartett, 1. und 2. Satz, vergl. S. 27 in der 2. Periode). Cis gleitet auf d und Nr. 2, **Allegro molto vivace** $^6/_8$, ist in D Dur erklungen. Um einen halben Ton hat er sein Theater vorgeschoben, die lichteste Färbung gewonnen. Einen solchen Ruck hinauf, in's Licht, kennt der 1. Satz in op. 106 (von B Dur nach H Dur), hier ist er Vorausnahme der Subdominante eines später in der Terz vom Hauptton (Cis Moll) modulirten Tonalität (A Dur, Nr. 4). In dieser Cis Moll Umgebung hat D Dur (Nr. 2) gleich-

sam die Weichheit seiner eigenen Subdominante, spricht es in der Milde von G Dur an. Welch' unvergleichliches Ton-Pastell! Beseeligung in gekürzter Sonatenform; kein erstes Allegro, nach traditionellen Begriffen: (vergl. das **Prestissimo** $^6/_8$ in **op.** 109 und unsere dort und bei **op.** 102 ausgesprochenen Ansichten über Beethovensche Ideen-Reihen in Kettensätzen).

Aus der Kirche (Fuge) in den Strom des Lebens ($^6/_8$)!

Konstruktion von Nr. 2. Die Unisone (Oktave von **d** zu **d**) im Auftakt (1. Violine, Alt, Cello) ist thematische Fortsetzung der Oktave von **cis** zu **cis** (1. Violine, Alt) im letzten Takt von Nr. 1. Motiv 1.—8. Takt. Gegenmotiv (normal in der Dominante, A Dur, in kleiner Räumlichkeit am passendsten, in der Figur des Motivs und nur anders gegliedert (**Prestissimo op.** 109), Rückkehr 84. und folg. Takte (**a tempo**, Alt) Gegenmotiv in der Tonika, 140. und folg. Takte. Anhang 175. Takt. Schluß im Dreiklang ohne Quinte, worin sich der Satz vollends als eine Ariel-Erscheinung giebt.

Nr. 3. **Allegro moderato** $^4/_4$ H Moll, 11 Takte, Ueberleitung. Imitatorisch; effektreich in der Volate der 1. Violine.

Nr. 4. **Andante ma non troppo e molto cantabile** $^2/_4$ A Dur. Zweitheiliges Lied; entzückende Klangschönheiten; 1. Th. 1.—8. T.; ausgeschriebene Wiederholung 9.—16. T.; 2. Th. 17.—24. T. Wiederholung 25.—32. T. Mit dem 33. Takt die 1. Veränderung (nicht angezeigt). Diese Veränderungs-Reihe ist ruhig verklärter; den Gedanken, den sie

nach allen Seiten ausbeutet, deshalb nicht weniger fest umschlingend, als der bisherige Quartett-Veränderungsstyl, gleichsam ein neuer, von der Hand eines Meisters, der aus jenem, hervorgegangen wäre! Die Abwesenheit komplizirterer Figuration, dichterer Gewebe; größere Einfachheit ohne Aufgeben des palingenetischen Standpunkts im Veränderungsstyl (op. 111, 120, 127) Wechsel zwischen Homophonie und Polyphonie, sind die Hauptzüge in Nr. 4.

1. Veränderung (nicht angezeigt) $^2/_4$ 33.—64. T. Polyphon, leicht figurirt. 2. Veränderung (Piu mosso $^4/_4$) homophon. Auf der Grundlage eines tonischen Akkompagnements. Einfach reizend. 3. Veränderung, **Andante moderato e lusinghiero** $^4/_4$ polyphon, ein schmeichelndes (lusinghiero) Fugen-Sonett. Erinnert an die fugirte Veränderung in op. 109 (Cello: e, fis [Triller] gis, a). 4. Veränderung, Adagio $^6/_8$, polyphon, gangartig figurirt. 5. Veränderung, Allegretto $^2/_4$, zauberähnliche Veränderung des Akkompagnements im Thema. Die großen Noten aus der Altstimme im Thema, die Synkopen aus den Violinen. 6. Veränderung, Adagio $^9/_4$, der Höhepunkt. Ein das Thema von der Erde zum Himmel tragender Hymnus. Homophon. Eine Andeutung des thematischen Nexus dieser Veränderungs-Fantasie genüge. Betrachten wir den 1. Takt im Thema (1. Violine), so finden wir a Viertel, h, a Sechzehntheile; welche Werthe, im 1. Takt der Variation ($^9/_4$) zu den Vierteln a, h, a; a, h, a geworden sind (1. Violine). Im 3. Takt des Themas hat die 1. Violine d Viertel e, d Sech-

zehntheile, im 2. Takt der Veränderung $^9/_4$, die Viertel d, e, d; d, e, d u. s. w.

Die Veränderung $^9/_4$ führt (vergl. die Adagio-Variation in der Fantasie für Pianoforte, Orchester und Chor op. 80) in einem Triller der 1. Violine auf h, cis, dann c (Oberterz von a Hauptton) nach F Dur (f Unterterz von a) und so in die letzte (7.) Veränderung (Violingesang mit Begleitung). Wechsel zwischen F und A Dur. In der A Dur Periode liegt das Thema in den Mittelstimmen (in Oktaven, 2. Violine, Alt), die äußeren, die Jubeltriller der 1. Violine, die Begleitung im Baß, sind dabei Figuration. Kadenzartig (a tempo cantabile) ergreift die 1. Violine das Thema, und führt an das Scherzo, vor dem die Veränderungs-Reihe unter einer Satz-Fermate herzpochend (pizzicato) stehen bleibt.

Wohl hätte der Dichter die Veränderungen mit dem im A Moll-Quartett gebrauchten Ausdruck, con intimissimo sentimento, bezeichnen können. Aber er wiederholt sich nicht einmal in Worten! Wie unterscheidet sich aber dieser Veränderungsstyl von dem Haydn-Mozartischen? Letzterer ist die Anwendung eines Melodiestyls im Kontrapunkt auf das Thema (was streng genommen, nicht für thematisch gelten kann), der Beethovensche Veränderungsstyl hingegen besteht in Gedankenarabesken, mit denen das Thema umrankt wird, die von diesem ausgehen, zu diesem zurückkehren, die Idee überhaupt weiter und über sich selbst hinausführen, mehr Gedanken- als Musikarbeit, eine palingenetische Wieder- oder Weitergeburt des Gegebenen (Thema).

Nr. 5. **Presto, $^4/_4$ alla breve, E Dur.** Ein stürmisches Tanz-Scherzo, in einem durch neue Quartett-Instrumentation (Stimmenführung) erzeugten Neu-Effekt entzückender Klangschönheiten! Der 1. Theil besteht aus 2 Abschnitten, von denen der 2. eine Reprise hat. Erst nach dieser (man hat sie nicht mit dem 2. Theil zu verwechseln) kommt der 2. Theil (44 Takte), dann der 3. (Aufhebung eines Kreuzes), unaussprechlich hingebenden Ausdrucks, eine Apotheose von A Dur. Ausgeschrieben werden hierauf 1., 2. und 3. Theil, worauf abermals der 1. und 2. Theil einsetzen, dann der 1. allein, der mit neckenden Anspielungen auf den 2. und 3. abschließt (sul ponticello pp.), 448 Takte — ein Poem im Poem (Quartett im Quartett). Das so oft wie der 2. Abschnitt des 1. Theils (fünfmal) wiederholte, viertaktige ritardando, in denselben Locktönen (gis, h) durch alle 4 Stimmen (von der 1. über die 2. Violine und den Alt, zum Baß hinunter) ein in den Berghalden, wo geras't wird, nachschlagendes, perspektivisches Echo, das zum Effekt der Strömung (Presto) beiträgt und **Molto poco Adagio** bezeichnet ist (will sagen: sehr wenig retardirt) wäre verständlicher mit: **un pochettino Adagio (poco ritardando)** ausgedrückt gewesen. Man hat an ein Adagio (Rezitativ) denken, sich die Stelle ihrer vielen Wiederholungen halber, nicht erklären wollen, da sie doch einfach eine Hemmung der Bewegung, ein **ritardando**, kein neues Satz-Element (Adagio) ausmacht.

Zwei Takte Unisonen auf gis (nicht ohne Beziehung auf das in Nr. 2 thematisirte Oktaven-Intervall) führen zwischen

2 Fermaten, von dem die 1., Schluß des Presto, die 2., Anbahnung von No. 6 ist, nach Gis Moll.

Nr. 6. **Adagio quasi un poco Andante**, $^3/_4$ Gis Moll, 28 Takte. Ueberleitung zu Nr. 7 im imitatorischen Styl, vergl. oben Nr. 3, Molltonart der Dominante des Haupttons (**cis**) in welcher Nr. 1 modulirt hatte (modulatorischer Zusammenhang). Eine weitere (thematische) Verbindung mit Nr. 1 (**his, cis, a, gis, dux**) liegt im 3. und 2. Takt vor Schluß von Nr. 6, wo nach Séroffs tief geistreicher Anschauung **cis, his, a, gis** (1. Violine) ein „Anagramm" des Fugenthemas in Nr. 1 bilden, das dann im Finale thematisch nachspukt (21. und 22. Takt, Nr. 7).

Nr. 7. **Allegro** (dies groß=mächtige Stück, so einfach bezeichnet!) $^4/_4$ **alla breve**, 388 Takte, keine Reprisen.

Eins der herrlichsten Sturm= und Drangfinale der Gesammtliteratur, wohl das Großherrlichste. Große Sonatenform, wie sie der Haupt=Allegro=Bewegung, zur nachträglichen Verdichtung des verflüchtigten 1. Allegro=Satzes (Nr. 2) zukam. Bekannt sind die thematischen Wehen, deren es für Beethoven bedurfte, um den Anlauf zum Finale (das so einfach ausschauende Achtel=Schwanken in Unisonen!) herzustellen. Die 7 Varianten des Anfangs (1.—5. Takt) sind von Schindler veröffentlicht worden (Hirschbachs Repertorium für Musik, 1844, 1. Heft, seit 1845 im Original (Skizzenbücher) in der Königlichen Bibliothek zu Berlin). Aktenstücke zu dem Gedankenproceß: Beethoven! Ein Schlüssel, der in dem scheinbar Beziehungslosesten noch

Gedankenabgründe öffnet! Aus der geltenden Leseart des Anfangs, welche die einfachste ist, kann man lernen, was das Genie „einfach" findet! Aus jeder Variante wäre gewiß ein wesentlich verschiedener Satz hervorgegangen. Die Modifikationen im Motiv sind noch interessanter. Alle 7 Varianten zählen 77 Takte zusammen; 4 zeigen $^6/_8$ Bewegung (welche dem Ganzen ein kleineres Ansehen und störende Beziehung auf Nr. 2 verliehen hätte); die anderen den halbirten Rhythmus $^4/_4$, der allein ein großartiger Schlußstein werden konnte. Das großartigste Motiv dürfte in der 2. Variante, einem rechten Cyklopenstein enthalten sein. Diese Tempelruinen sind jetzt (1860) auch in der 3. Auflage von Schindlers Buch zu sehen, Bd. 2, S. 353.

Konstruktion, 5. und folg. Takte. Motiv. In Gliederung und Rhythmus dem königlichstolzen im Finale des E Moll-Quartetts (op. 59) nahe verwandt, aber sehr überlegen; die höchste Potenz eines solchen Luft-Ritts. Nr. 7 reicht Nr. 1 thematisch die Hand (siehe Nr. 6). Dieses Finale ist das Substrat der Gesammtvorstellung.

Gegenmotiv 60. und folg. Takte (a tempo) in den halben Noten hohen und höchsten Registers der 1. Violine (**h**, **e**, **gis**, **h**, **h**, **dis**, **fis**, **h**, E Dur-Parallele). Mittelsatz, 78. und folg. Takte. Modulirt in D Dur, als Erinnerung an die Tonalität von Nr. 2 (99. und folg. Takte). Die ganzen Noten **eis**, **fis**, **gis**, **a**, Viertel (1. Violine) 94.—96. Takt) sind, **per augmentationem**, das Fugenthema **his**, **cis**, **a**, halbe Noten (Nr. 1, Takt 1 und 2). In den Noten und Quan=

titäten der Fuge, bereits früher im Finale vorgekommen (30. und 31., 34. und 35. Takt [1. und 2. Violine, unisono] his, cis). Rückkehr, 160. und folg. Takte (Alt und 2. Violine unisono, zu dem in Achteln ausgeschriebenen Triumphtriller der 1. Violine).

Gegenmotiv, 243. und folg. Takte in der Dur-Tonart der Tonika (Cis Dur) wie Beethoven es in Moll hält (F Moll-, A Moll-Quartett, 1. Sätze). Vor diesem Dur-Klimax hatte das Gegenmotiv als Erinnerung an die $^6/_8$ Bewegung (Nr. 2) in D Dur modulirt (221. und folg. Takte).

Pracht- und Glanz-Coda, 264. und folg. Takte. Die 3 Themas des Finale: das Motiv (Achtel und Viertel), Gegenmotiv (halbe Noten) und die Unisonen-Achtel-Figur aus dem Anfange, auf einmal!

Die Skala von D Dur (1. Violine, non ligato, 61. Takt vor Ende) als letzte Bestätigung dieser Tonalität in Cis Moll. Vergl. die Einbrüche von D Dur in Cis Moll, in der Cis Moll-Sonate quasi una fantasia, Finale.

Schluß und Siegel in Cis Dur nach ahnungsvollem Plagalismus (Fis Moll, Subdominante in Cis Moll, hatte seit dem 22. Takt vor Ende, Platz gegriffen).

Ankerauswerfen im Zeit-, Raum- und Sorgenlosen Jenseits, Cis Dur! —

Die Apotheose der Gattung Quartett-Finale! — Dieses, sein urgroßmächtiges, uroriginelles Werk bezeichnete Beethoven aus Weltbürgerironie und Kunsthumor, mit der in der Schott'schen Partiturausgabe, als fac simile ge-

stochenen Ueberschrift: „viertes Quartett, von den Neuesten, für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Zusammengestohlen aus Verschiedenem; Diesem und Jenem.“ Urendo clarescit!

V. Das F Dur-Quartett (op. 135).

Zu den voraufgegangenen Quartetten verhält sich das Werk wie die Novelle zum seelen-heroischen Roman. Der bei Kunstwerken bestechende Reiz, Originalität (Freigeburt) steht ihm indeß gleich mächtig zur Seite. „Bester, mir ist schon wieder etwas eingefallen“ pflegte Beethoven scherzend und mit glänzenden Augen, in dieser seiner großen Quartett-Dichtungszeit, zu „Holz“ zu sprechen.

Ein solches vielbedeutsames etwas ist op. 135.

Der erste und letzte Satz verhalten sich zu einander wie ein Fragezeichen zur Frage (siehe unten).

1. Satz. Allegretto $^2/_4$ F Dur. Nur hier und in op. 30 Nr. 2 ist Allegretto, ohne weiteren Zusatz, Tempo und nicht Gattung (Scherzo oder Andante Bd. 2, S. 120). Diese Bezeichnung Allegretto ging im Sinne Beethovens auch wohl auf die der Ausführung unentbehrliche Zierlichkeit. Farbenglänzend ohne große Räumlichkeit.

Das, leicht wie eine pompejanische Fresco-Tänzerin geschürzte Motiv beginnt in einem Fußschnörkel (die kleinen Noten g, a) vor dem Motivanfang im Alt solo: b Viertel g punktirtes Achtel a 32 Theil e Achtel, 1.—2. Takt.

Auf welche luftige Hauche es hier abgesehen, sagt die

1. Violine, indem sie Fußschnörkel und 1. Note des Motivs (2. Takt pp) in Schleier hüllt. Die ernste Persönlichkeit des Alts muß das leichtfüßige Motiv wiederholen (3. Takt) um geglaubt zu werden, Antwort zu erhalten (1. und 2. Violine 4. Takt. Aus der punktirten Note im Motiv baut sich zierlich das Weitere auf. Reich an Verschlingungen (Schlingpflanzen) pikant und reizend.

Gegenmotiv (normal in c) dem Motiv entsprechend, kurz (47.—49. Takt). Wie eine Lilie auf ihrem Stengel, schwankt die 1. Violine (54. Takt Sextolen-Schnörkel). Ende des ideellen 1. Theils im 60. Takt, auf dem Achtel c (Dominante) im Baß. Von dem 60. Takt geht der im Charakter des Ganzen gehaltene, luftige Mittelsatz aus. Wie sich der Alt seine Tour (solo Anfang) nicht nehmen läßt; wie er sich, von der 2. Violine unterstützt (67. Takt), thematisch in das Getümmel drängt. Was das Völkchen modulirt und tribulirt, bis es wieder in F Dur steht (80. Takt) wie die Schnörkelchen (kleinen Noten) herhalten müssen! Eintritt der Durchführung in G Dur. Rückkehr (103. Takt) im Alt, zu dem auf des dissonirenden Baß und der am höchsten b glücklich angekommenen 1. Violine. Gegenmotiv in der Tonika, 150. und folg. Takte, Anhang 165. Takt und nunmehr Alles, mit Ausnahme des Gegenmotivs, thematisch. Erst 2 Themas auf einmal (doppelter Kontrapunkt) das Motiv (1. Violine, 166. Takt) und der, nach der Rückkehr (111.—115. Takt) gehörte unisono-Gang mit Wechselnoten (2. Violine, 165.—167. Takt, hier: fis, g, gis; a, e, f, e, d früher: h, c,

cis; d, a, b u. s. w.), dann 3 Themas auf einmal: Motiv (1. Violine) die durch den Satz gegangene Sechszehntheil-Triolenfigur (2. Violine) der Unisonengang mit Wechselnoten (Baß) gewebter und dichter, bis auch die Schnörkel (kleinen Noten) im Motiv siebenmal hintereinander (thematisch) in allen Stimmen gellen — und der Satz vor einer Fermate stockt. Daß eine solche Satzfermate Ueberbrückung ist (op. 102) liegt bei diesem, der Verdichtung so bedürftigen Satze offenkundig da, zumal der zweite Satz (das einzige Beispiel in Beethoven) aus dem Tone des ersten geht; es ist eben Fortsetzung von Tanz und Spiel.

Vivace $^3/_4$ F Dur. Der erste Theil hat wie Nr. 5 (Presto) im Cis Moll-Quartett, 2 Abschnitte, der zweite eine Reprise, was man nicht für den 2. Theil zu nehmen hat, der erst nach der Reprise auftritt, und über G Dur nach A Dur modulirt; 3. Theil (Trio) 70 Takte, mit dem 48 Takte lang andauernden dorfseligen Unisono-Bier-Baß in 3 Stimmen, zu obschwebender 1. Violine. Diese poetisirt, was die 3 Andern philistriren; mit Fußscharren (basso ostinato) in der Dorfschenke, illustriren. — Ausgeschriebene Reprise des Scherzos, eine Coda (6 Takte) bringt auf schlechten (zweiten) Takttheilen, den athemlosen Schluß. Satzfermate.

Der Köstlichste aller Teniers: der malerischste doppelte Kontrapunkt! Man sehe sich den Anfang an; diese, zu 2 in jedem Takt abgestoßenen Viertel im Baß, sind Begleitung des in den Violinen obschwebenden Motivs; sie werden von Begleitung Thema im 2. Abschnitt des 1. Theils (17. und folg.

Takte) wo sie zu dem in Alt und Baß unisono brummenden Motiv, in beiden Violinen (im doppelten Kontrapunkt) unisono stolziren. Ohne Unterbrechung soll der Tanz (Vivace) in den Gefühlsernst (Lento) übergehen. So will es die Satzfermate und das ist der Humor davon, sagt Pistol (those be good humours, indeed)!

Lento assai e cantante tranquillo $^6/_8$ Des Dur, 54 Takte ohne Reprise. Keine Kantilene macht einen solchen Eindruck im Quartett! Sie wird, fast ganz in der Skala, von der 1. Violine gesungen (3. und folg. Takt), nachdem sich der Hymnusartige Satz still, vom Alt über die 2. Violine, in 2 Takten Einleitung, aufgebaut hatte. Anders als im Adagio des Es Dur-Quartetts op. 127, direkt zum Dreiklang strebend, aber in derselben erwartungsvollen Spannung. Die Form ist die des zweitheiligen Lieds mit einer Moll-Episode als Anhang (Piu lento, Vorzeichnung von 4 Kreuzen, enharmonisch die Tonica minore). Tempo primo, Kanonische Veränderung dieser in Kürze und Bedeutsamkeit beispiellosen Quartett-Agape. Semplice, 2. Veränderung. Im Figurationsstyl.

Dieses unvergleichliche Lento erlischt auf einer zum Des Dur-Akkord in der 1. Violine, solo nachschlagenden Note, der Mediante, Satzfermate.

Der schwer gefaßte Entschluß. (Finale.)

Motto: Grave $^3/_2$, Baßschlüssel: g punktirtes Viertel, e Achtel, as halbe Note, zu dem Text: Muß es sein? Allegro

$^4/_4$, Violinschlüssel: a Viertel (Auftakt), c, g halbe Noten, zum Text: Es muß sein. Und noch einmal zu demselben: g Viertel (nach 3 Viertel Pausen) b, f halbe Noten.

Diese Frage, diese Antwort, diese Ueberschrift (in der Pariser Ausgabe, **un effort d'inspiration** (!!) übersetzt) haben folgende Bewandniß.

Beethoven hatte eben sein dem Fürsten Galitzin gewidmetes Quartett in B. vollendet (Dez. 1825) und überließ das Manuskript seinem Freunde Schupanzigh zur ersten Aufführung, womit sich dieser eine reichliche Einnahme versprach. Um so mehr ärgerte sich Beethoven als er nach der Produktion erfuhr, daß sich ein in Wien bekannter, wohlhabender Musikliebhaber D.*) dabei nicht einfand, indem er behauptete, er könne dieses Quartett in der Folge im eignen Zirkel und von tüchtigeren Künstlern (Mayseder an der 1. V.!) aufführen lassen. Das Manuskript zu erhalten, falle ihm nicht schwer. Dieser Herr wandte sich nun wirklich in kurzer Zeit, durch die Fürsprache eines Freundes an Beethoven nnd ließ ihn um die Stimmen zu dem neuesten Quartett ersuchen. Beethoven erklärte ihm hierauf schriftlich, er wolle die Stimmen schicken, wenn Schupanzigh für die erste Aufführung mit 50 Gulden entschädigt würde. Ganz unangenehm überrascht sagte nun

*) Nach einer Mittheilung aus Wien der 1844 verstorbene dortige Banquier Dembscher. Schindler (3. Aufl.) bestätigt dies, versteht die Sache aber vom Es Dur-Quartett op. 127 und von einer für 50 Gulden gestatteten Ausführung desselben mit Mayseder vor der Schupanzigh'schen Produktion. —

D. dem Ueberbringer des Billets: Wenn es sein muß? Diese Antwort wurde Beethoven hinterbracht, worüber er herzlich lachte, und augenblicklich den Canon niederschrieb: „Es muß sein! Es muß sein!“ Aus diesem Canon entstand im Spätherbst des Jahres 1826 das Finale seines letzten Quartetts in F Dur, welches er überschrieb: Der schwer gefaßte Entschluß. Mittheilung von Karl Holz, (früher in der Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine von Gassner, B. 3, S. 133. Carlsruhe 1844).

Holz hat uns eine Kopie des Canons, nach dem Beethovenschen Autograph geschickt, welche wir in der Kaiserlichen Oeffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg deponiren werden. Der Text (ohne Zweifel von Beethoven) lautet: „Es muß sein, ja, ja, ja, heraus mit dem Beutel! heraus, heraus, es muß sein!“ —

Schindler (Biogr. S. 263) bezieht die Sache auf die alte Haushälterin Beethovens. Diese hätte, mit dem Kalender in der Hand, beweisen müssen, daß die Woche um sei und sie Geld brauche. In seiner letzten Krankheit habe Beethoven das fragende Motiv, mit angenommener ernster Miene, der Haushälterin vorgesungen, diese eben so ernsthaft geantwortet: es muß sein.

Holz behauptet Schindlers Erzählung sei Erfindung. Dafür halten wir sie nicht; beide Angaben lassen sich verbinden. Schindler sagt (S. 254 l. c.), das $^2/_4$ Finale im B Dur-Quartett habe Beethoven im November 1826 geschrieben und dies sei seine allerletzt ausgearbeitete Komposition

gewesen, womit Holz stimmt. Am 2. Dezember 1826, wäre Beethoven von dem Besuch bei seinem Bruder auf dem Lande, der dem Erkrankten nicht seinen geschlossenen Wagen anvertrauen wollen, nach Wien zurückgekehrt, und Holz (siehe oben) setzt dem hinzu, Beethoven wäre fortan nicht mehr im Stande gewesen, auch nur eine musikalische Idee zu denken. Hieraus folgt, daß vom 2. Dezember 1826 bis zum Tode Beethovens am 26. März 1827, nichts von ihm komponirt wurde. Daß aber Beethoven in schmerzfreien Augenblicken, sich seine letzte vollständige, vor wenig Monaten (Spätherbst 1826) beendigte Komposition (op. 135) angesehen und sich ihrer dabei gefreut habe, ist wahrscheinlich; eben so, daß er dabei einmal in heiterer Erinnerung seines mit Erfolg gegen Dembscher geführten humoristischen Streiches (Kranke kennen schalkhafte Stimmungen) das kanonisch gewordene: muß es sein, auf sich und seine Häuslichkeit angewandt habe. Schindler führt an, eine 2. Version über die Entstehung des Motivs existire., beziehe sich auf einen Musikverleger? beide Versionen beträfen Geld. Man kann somit Schindler nur vorwerfen, der Ueberschrift des Finale, die einfältige französische Uebersetzung (un effort d'inspiration) ohne Bemerkung hinzugesetzt, und zu dem Ausspruch gekommen zu sein: „Welchen Pallast aber hat Beethoven auf diese unschuldige Basis aufgebaut, die gleichwohl etwas prosaischen Ursprungs ist. „Der Humor ist nie prosaisch, weil er Mischung des Komischen zu tragischem Ernst ist, und das Finale hat man als einen kanonisch-humoristischen Phantasus, nicht als einen Pallast zu verstehen.

Danach ist Marx zu berichtigen, wenn er das so lange für eine Hieroglyphe gehaltene Motto-Motiv, einen düstern Spruch nennt (Musik des 19. Jahrhunderts, S. 556). Das Grave ist ganz im Geiste der rezitativischen Satzbildung dieser Periode. Weil der Canon in diese paßte, und nicht etwa das Finale in den Canon, fand die Anwendung Statt. Es war ihm eben wieder etwas eingefallen (siehe oben). —

Konstruktion. Grave ma non troppo tratto (nicht geschleppt) $^{3}/_{2}$ F Moll, 12 Takte. Exposition der im Motto enthaltenen ersten Tonfigur (der Frage, Alt und Baß, unisono) zu einem flüssigen Thema in Achteln. Dann Allegro, $^{4}/_{4}$ alla breve, 2 Theile mit Reprisen.

Motiv (1. und 2. Violine, unisono), Auftakt und 1. Takt. Exposition der im Motto enthaltenen 2. Tonfigur (der Antwort) der kontrapunktischen Seele des Satzes. Gegenmotiv 40.—43. Takt, in lebensfrischem A Dur (a, obere Terz von f). Bevor es zur Kantilene (a, halbe h, cis, Viertel, Cello) kommt, in den abgestoßenen Vierteln, dem Scherzo genähert (vergl. das Finale im A Moll-Quartett).

Mittelsatz. Rückkehr. Letztere in dem Frage-Thema (Grave ma non troppo tratto, $^{3}/_{2}$ F Moll). Oratorienmäßig gesteigert, sehen wir doch Beethoven einen Ländler in Oratorien verwandeln (op. 120). Nur hier und in op. 132, Tremoli im Quartettstyl, die Mendelssohn für sein A Moll-Quartett entlehnte.

Allegro, $^{4}/_{4}$ F Dur (Antwort-Thema) rhythmisch umgestaltet.

Gegenmotiv in der Tonika (43.—46. Takt vom Eintritt des Allegro). Die Reprise des 2. Theils, welche (nicht ohne Schwächung des Effekts) die Wiederholung des kleinen Oratoriums wäre, stellt Beethoven, der doch sonst nur seinen Willen kennt, diesmal frei. (**Si repete la 2. parte al suo piacer.**) Das einzige Beispiel einer solchen Freiheit der Ausführenden in Beethoven, denn die im Pianoforte-Trio **op.** 97 frei gestellte große Reprise im Scherzo ist vom Verleger (Haslinger, Gesammtausgabe).

Anhang. Rezitativisch auf dem Antwort-Thema, **poco Adagio, Tempo primo,** in welcher Bewegung unerwartet das Gegenmotiv, im **pizzicato** aller Stimmen, Umzug hält. Wo dieses **pizzicato**-Räuschchen in 3 Stimmen verraucht ist, kommt das Antwort-Thema (Motiv) in der 2. Violine, zu der Begleitung von Alt und Baß, zu dem in der 1. Violine auf die schlechten Takttheile (2. und 4.) **pizzicato** einsetzenden Gegenmotiv, in rhythmischer Anspielung, **sempre ppp,** schreibt Beethoven. Dieser Summ- und Brumm-Chor schlägt dann **ff** in das Antwort-Thema (Motiv) zum energischen Schluß. Beethoven-Spiele.

Hier blieb die Beethoven-Quartettidee stehen. Ob das laufende Jahrhundert sie fortsetzt? Das Allgemein-Erwachen der dem sinnlichen Menschen Vorschub leistenden realen Mächte giebt wenig Hoffnung! —

Schindler über die Pentaide.

Herr Professor Schindler hat die Güte gehabt, uns An-

sichten mitzutheilen, die dem Herrn Einsender um so mehr Ehre machen, als es demselben leicht gewesen wäre, die gegentheilige, dem Geist unserer Tage mehr entsprechende Anschauung zu der seinigen zu machen.

Mittheilung vom 21. April 1856. In den letzten Quartetten unterscheide ich die Sätze, die ohne große Anstrengung in Bezug auf organischen Bau und Inhalt, Charakter, faßlich, verständlich sind, weil die logische Nothwendigkeit, **sit venia verbo,** überall unschwer zu verfolgen ist, jenen Sätzen gegenüber, in denen das Gegentheil vorherrscht, von denen man sagen darf, es ist fast Alles, oder doch zuviel Willkür (?) darin. Letzteres betrifft die ersten Sätze der 4 ersten Quartette, davon jener im Cis Moll-Quartett, **le chef d'oeuvre,** ist. (Schindler entgeht der Rezitativ-Styl, die Verbindung mehrerer Bewegungen zu einer, was ihm freilich im Cis Moll-Quartett am Auffallendsten sein mußte.) Schon mancher Beethoven-Enthusiast zog sich auf meine Aufforderung gleich beim ersten Versuch eines logischen Nexus, zurück. Nehmen Sie als offenes Bekenntniß hin (das der Aufrichtigkeit Herrn Schindlers Ehre macht), daß ich bis zum heutigen Tage jenen Sätzen so fremd gegenüber stehe, als vor 26—27 Jahren, daß ich folglich die Hoffnung längst aufgegeben habe, ihren Inhalt zu durchdringen und mit der Einbildung etwas zu verstehen, was ich in der That nicht verstehe, habe ich in meinem Leben keine Kämpfe bestanden. Einer der tiefsten Ergründer Beethovenscher Musik war Graf Brunswick, der außerordentliche Violoncellist in Pesth (siehe die Dedika-

tionen von op. 57, 77). In den beiden Wintern, gleich nach Beethovens Tod (also 1827—1828 und 1828—1829) lebte ich in Pesth, wo diese letzten Quartette Hauptstudium abgaben. Alles Technische war überwunden (?), allein das Verständniß jener gewissen Sätze, warum das häufige Abbrechen des Fadens (Rezitativ-Deklamatorien sagen wir; nicht Abbrechen, Fortspinnen des Fadens), weshalb die verschiedenen, diamétralement entgegengestellten Tempi? Das vermochten wir einander nicht zu beantworten, viel weniger klar zu machen. Nach 20 Jahren noch wünschte Brunswick von mir die Beantwortung jener Fragen, ich konnte ihm aber nur erwidern, daß ich noch immer so dumm bin, wie einstens in Pesth, da wir uns die Dummheit gegenseitig zugestanden haben. – Den 5. Oktober 1856. Ueber die letzten Quartette habe ich Ihnen mein Glaubensbekenntniß vorgelegt. Sie erwiderten, daß ich ihnen zu fern stehe. Mag sein. Das erste in Es Dur hörte ich 1825 in der allerersten Produktion von Schupanzigh, der der Aufgabe nicht gewachsen war (dazu gehörte ein Vieuxtemps, Hellmesberger, Laub, Joachim) schon darum mißglückte Alles und das Auditorium stand verdutzt da. Auf Beethovens Ersuchen nahm sich dann Joseph Böhm (ein Bruder von Franz Böhm in St. Petersburg Bd. 2, S. 310) des Werkes an. Das Technische hatte damit im Ganzen gewonnen, aber die 4 Spieler standen noch immer, salva venia, wie die Kuh vor dem neuen Thor, so auch die Zuhörer. Beethoven redete viele Worte, half aber damit der Sache nicht auf. Der noch lebende (1858 verstorbene) Se-

cundarius Holz kann es bestätigen. Im August 1825 hörten wir das in A Moll, weil es der Pariser Schlesinger vor dem Ankauf hören wollte. H. Holz, **Violino primo**, Beethoven selbst war beim Einüben und bei der Ausführung anwesend. Ich selbst hörte es dreimal nach einander. Darauf das in B Dur, das ich nur einmal zu hören bekam, wie das Publikum gleichfalls. Die in Cis Moll und in F, wurden bei Lebzeiten Beethovens, in Wien nicht zu Gehör gebracht (!). Die beiden Winter nach Beethovens Absterben, waren alle 5 Quartette das Hauptstudium des Graf Brunswickschen Quartetts in Pesth, wobei ich stets mitwirkend war d. h. mit der Partitur oder wenigstens mit den einzelnen Parten zur Hand. Daß Beethoven noch ein und anderes zu korrigiren im Stande war, bewies er in dem Quartett in A Moll (siehe unten) wie auch das Jahr vorher, beim Einüben der Solo-Partieen aus der großen **Missa** mit der Sontag und Unger (ein anderer Fall — Sängerinnen sind baufällig — die Idee ist ewig!) Er stellte sich beide Sängerinnen (etwas Epheu und Rosmarin um eine Eiche) links zur Seite, denn das linke Ohr vernahm noch Töne. Aus meinem Glaubensbekenntnisse läßt sich die Antwort auf Ihre Frage von selbst entnehmen. Man hat in letzter Zeit über Beethovens Musik so entsetzlich viel gefaselt und gefabelt, daß man die letzten Quartette immerhin noch, oder über alles Gefasel oder Gefabel, die Philosophie (von uns gegen Schindler gebrauchter Ausdruck) nennen kann. Es darf auf die Erfindung dieses **Terminus** Niemand stolz

sein, denn er mag versichert sein, daß er damit ausgelacht wird (von wem? that is the question!). Mit dem andern Terminus Rhetorik (wir hatten so die älteren Quartette bezeichnet) hat es eine andere Bewandniß, weil er aller Musik angehört, ergo auch den ersten Quartetten (folglich paßt ein höherer auf die höheren). Soll denn aber die Anwendung des eingeschränkten und bestimmteren Begriffs von Weisheit (Weisheit ist nicht nothwendig, Philosophie, Philosophie aber immer Weisheit) auf die meisten Werke unserer Klassiker, wie auf vorzügliche Kunstprodukte, überhaupt nicht genügen? Warum ausschweifen? (Weiter gehen ist nicht ausschweifen). Vielleicht gelingt es dem Pariser Quartett (! Herren Morin, Chevillard 2c.) mich aus der Dunkelheit zum Lichte zu bringen. Ich hörte von demselben das A Moll-Quartett. In puncto richtiger Auffassung des Charakteristischen, negatio! Eine so geschniegelte, gebügelte Darstellung en miniature, ist mir noch nie in Beethovens Musik vorgekommen. Nur Technik ohne Beethovens Geist. Daran trägt vor Allem Mr. Morin, der primo violino, die Schuld, die andern drei brächten mit einem Mr. Allard oder Lipinsky, oder Mayseder (?) an der Spitze, großartigere Gebilde in die Erscheinung.

Den 18. November 1856. In den letzten 10—15 Jahren habe ich wiederholt Herrn Holz in öffentlichen Blättern aufgefordert, die ihm besser als mir bekannten Traditionen in Beethovenscher Quartettmusik, in Bezug auf Vortrag, bekannt zu machen, da er doch ihr alleiniger Trä-

ger ist. Allein vergeblich (um so wichtiger sind die uns von Holz gemachten, oben mitgetheilten Eröffnungen.

Den 8. Dezember 1856. Den logischen Nexus, die logische Nothwendigkeit z. B. im 1. Satz in B Dur, im 1. Satz in Verbindung mit dem 2. Satz, im Cis Moll-Quartett weise Einer nach (wir versuchten es und eine Monographie von Séroff ist in Aussicht gestellt) und ist ihm dies möglich geworden, dann wollen wir ihn nicht blos loben, sondern hoch erheben (nachdem Herr Professor Schindler [3. Auflage der Biogr.] sich über uns, ohne allen Grund, erboßen wollte, dürfte auch nicht von der geringsten Anerkennung seinerseits die Rede sein. **Habeat sibi!**). Die Pariser haben in Frankfurt das F Dur-Quartett op. 135 gespielt, die allerschwächste Leistung, die ich von ihnen gehört, ausgenommen das Lento. Alles Andere verschwommen. Man muß die Partitur mitlesen, um sich zu überzeugen, was sich dieser Mr. Morin (er hat einen gar zu kleinen Ton) erlaubt, oft auch Mr. Chevillard (Cellist). Die Mittelstimmen stets korrekt. Ich mag die letzten Quartette nicht glatt gebügelt, ohne mächtig hervortretende Leidenschaft am rechten Ort hören; das Publikum aber und selbst die Gelehrten, lassen sich gerade durch die Eleganz und Feinheit blenden. Der Pariser Damenschuh und das A Moll-Quartett (wir hatten ausgesprochen, daß die Herren das sehnsüchtig gestimmte Werk eben in Pariser **Chaussure** [!] auftreten ließen). Ich habe den Herren hier in meiner Stube diese Stelle aus ihrem Briefe mitgetheilt und moralisch-ästhetische Anmerkungen daran geknüpft, offen und aufrichtig;

vielleicht nicht ohne gute Wirkung. Gott befohlen, Beethoven-Grübler par excellence.

Archiv der Pentaide.

Das Es Dur-Quartett. Berliner A. M. Z. Mai 1825 (Nr. 21). Rellstab über Beethovens neuestes Quartett (Auszug). Ich habe mir oft lebhaft gedacht, welchen Eindruck es auf die Zeitgenossen großer Dichter und Musiker gemacht haben muß, wenn ein neues Werk eines Genius, der sich das Recht der Unsterblichkeit schon durch seine Mitwelt bestätigen ließ, wenn etwa ein Wallenstein, ein Don Juan angekündet war. Jetzt weiß auch ich, wie uns zu Sinne ist, wenn ein unsterblicher Geist in unserer Nähe geschaffen hat, was Jahrhunderte überdauern soll, und es uns, ein unverdientes Geschenk, übergiebt, während er selbst noch in unserer Mitte als ein sterbliches Wesen wandelt, das Organe und Bedürfnisse hat wie wir selbst. Man glaubt es kaum, daß man Mitgenosse des Außerordentlichen ist, was noch späte Geschlechter in Erstaunen setzen wird. Ich für meinen Theil kann mich oft kaum davon überreden, daß etwas Großes so nahe bei uns geschehen können, daß wir die Zeugen von Thaten und Werken sein können, die unser kleines Dasein weit überdauern und ragende, leuchtende Gipfel der Weltgeschichte sein werden.

Vater Homer singt von den Troern, als sie ihren Beschirmer in die Mauern Iliums zurückführen: Und sie glaubten es kaum, daß er lebte! So glaubte ich kaum, daß es wahr und möglich sei, daß ich unmittelbar an der Quelle, durch einen begeisternden Trunk aus dem göttlichen Born, gelabt, erhoben werden sollte. Die feierliche Empfindung durchdrang jeden Anwesenden, nur die hatten sich versammelt, die mit wahrer Erhebung und Andacht unsterbliche Werke des großen Mannes aufzufassen vermochten, wo sich vier ausgezeichnete Künstler (unter diesen Holz aus Wien) versammelt hatten, um Beethovens neuestes Werk in's Leben zu fördern. Es hatte mir etwas tief Rührendes, daß der Bruder Beethovens und seine andern

Verwandten zugegen waren und sich glücklich fühlten, nur den großen Namen tragen zu können. Wie uns das Kleid, das Schwert eines großen Mannes eine Reliquie ist, sollten uns nicht auch die mit im Glanze seiner Werke stehen, die die Natur ihm so nahe zuwies? Ist doch die Person eines großen Mannes selbst nur sein Bild — denn wer faßt den Geist! — Ist er einem nahe, der versteht ihn auch von ferne; und was wäre dem, der den Geist nicht ahnet, der Leib?

Das Werk (op. 127) ist der Ausdruck der edelsten Seele, des reinsten Eifers für die Kunst selbst, nirgend eine Spur, daß etwas um eines andern willen da sei, als um sich selbst. (Tief und wahr). Der Genius wollte sich nur selbst verwirklichen, das Andre war gleichgültig, war nichts. Was uns darin fremd, dunkel, verworren (1825) erscheinen mag, es hat seine Klarheit und Nothwendigkeit in der Seele des Schaffenden und dort müssen wir Belehrung suchen. (Das hat man sich immer wieder zu sagen!) Manches steht wohl in seiner himmlischen Fantasie anders, als in unserm irdisch schwer vernehmenden Ohr; was uns daher fremd und unbegreiflich erscheint, das wollen wir nicht voreilig angreifen, sondern anerkennen, daß es keine genaue Gemeinschaft des Maaßes ist, auch keine richtige Würdigung Statt finden kann. Es ist ein ernstes Wort, das er zu uns spricht, es sind die gefaßten Aeußerungen bekämpften Leids einer tief verwundeten, aber eben so stark hoffenden Seele; es ist der männliche Schmerz eines Laokoon, der durch das Werk mit geheimen Fäden sich selbst da noch hindurchschlingt, wo er in einem tiefen Scherzo sich selbst zu verspotten scheint und eben darum um so tiefer und erschütternder unsere Brust ergreift. Du hoher Genius, der Du uns so göttlich segenreich beschenkst, solltest Du allein der Leidende sein? — Nein, aus solchem Born quillt ewige Stärkung und Erhebung und Du wirst Dich selbst halten und trösten und erheben. (Auszug)

Berliner A. M. Z. 1827, Nr. 4 (Januar, noch von Beethoven gelesen). Nach Styl und Tiefgeist von Marx (Auszug).

Man muß sich daran gewöhnen bei den neuesten Werken Beetho-

vens, nach den ersten drei bis sechs Anhörungen immer noch behutsam mit seinem Urtheil zu sein, weil man gewöhnlich vor sich selber hernach in nicht geringe Verlegenheit kommt, wenn das Werk anfängt sich dem Geist zu erschließen, der anfänglich so bereit war abzuurtheilen, einzelne Stellen für harmonischen Unsinn zu erklären oder für Ausbrüche einer wunderlichen Laune, die, nur der Neuheit wegen, nach dem Illegalen hascht, um absichtlich zu frappiren und zu inkommodiren. Bei alle dem geht es einem sonderbar. Sobald man nur weiß, daß ein neuer Beethoven sich dem einfachen Heerd des Hauses genahet hat (wie schön, tief und bescheiden für einen Professor der Musik gefühlt), schiebt man alle Lieblingsneigungen, ja wohl gar alle Berufsgeschäfte zurück, um nur erst zu hören, ob der Wind NO. oder SW. weht, der das willige Schiff der Seele und seine Segel, die Empfindungen, anwehen soll. Und siehe da, man steht nach dem ersten Durchspielen auf, hat nichts gehört, obschon alles gelesen, nichts empfunden, obschon es nicht an Elasticität der Empfindung fehlte. Lieber geh' ich spazieren, hinauf auf das hohe Seeufer, da weiß ich doch was ich sehe, und wenn ich empfinde, daß ich empfinde, und ich höre, daß ich etwas höre. Was hilft mir das allerdings eben auf dem Berge (schön) wiederklingende (Notenbeispiel des Anfangs der Andante con moto im Adagio-Satz von op. 127, wie war's doch weiter? Es wäre mir auch nicht wieder eingefallen, wenn die obersten Buchenzweige, da hoch oben, nicht immer sich so gesellig und freundlich im Abendhauche und in Freiheit schaukelten. Und nichts weiter hab' ich von meinem Bemühen? Ist das der Lohn, den Beethoven seinen Exekutirenden giebt? Warum der Mann nur so und nicht anders schreibt? Wie viele häßliche Stellen (treffliche Satyre) habe ich verarbeiten müssen, gegen alles Ohr und Schönheit! Der Mann giebt sich unnütze Mühe, er ist fertig und weiß nichts mehr. Er ist taub und kann nichts hören; ob er wohl Violine spielen kann? (Shakespeare'sche Frage). Ich glaub' es kaum; wie schwer das Alles liegt, so hoch (! ja, sehr hoch), wie unbeholfen das klingt, er sollte die Violine spielen lernen. Man kehrt heim. Die Stelle ist aber doch schön, das muß wahr

sein, und man weiß doch daraus, daß Er es geschrieben hat, ein Anderer könnte so etwas — — — Wie war doch der Schluß ganz sonderbar lebendig. So riesengroß. Und ein sonderbares Finale-Thema (Beispiel der ersten 8 Takte) und es scheint tüchtig durchgeführt, wie obligat die Stimmen laufen, als gingen sie sich nichts an, und doch haben sie dasselbe. Und der pochende Gegensatz (4 Takte Beispiel des Gegenmotivs, wie es, unisono mit dem Alt, vom Violoncell, im Mittelsatz auf c, gehämmert wird). Das Ding scheint doch der Mühe werth zu sein. Man muß es öfter hören. Also noch einmal. Auch à quatre mains (das Arrangement war so eben bei Schott 1825 erschienen) muß man es durchnehmen, jede Woche einen Satz; recht ordentlich. So geräth man unwillkürlich hinein in den Zauberkreis des Meisters, in welchem man immer mehr Linien und Figuren wahrnimmt, die sich der Seele bemächtigen, so daß man sie nicht wieder los werden kann. Die unbequemen Streifen der Milchstraße, die nur des Sehers Rohr kennt, oder auch nicht kennt, welches gleichviel ist. Genug, Sterne aller Größen feiern ihren stillen erhebenden Zug um den ausgespannten Zauberhorizont, und man erkennt freudig den schaffenden Genius in Nacht und Licht. Das pompöse kleine Maestoso im Anfang, welches zuweilen wiederholt in den sinnigen, stillen Reigen des 1. Satzes hineinschlägt, ist wie eine Verheißung dessen, was der 1. Satz (?) Süßes und Neues geben wird. Das Thema (Beispiel der 4 ersten Takte des 1. Allegro) ist ein seliges Umfangen voll Jugend und Anmuth, ein Naturklang, der nicht verlischt und Merkwürdiges gebiert, und sich noch durch die folgenden heterogensten Gedanken kaum merklich hindurchzieht. Das ruhende Adagio liegt beinahe still, wie ein See, der das Leben in sich hat (wie mochte das Beethoven erfreut haben!). An ihm bewegt sich jenes schon erwähnte liebliche Andante (hier wird die Variationenform des Adagio-Satzes übersehen) so reich und so frisch wie Ufergruppen. Eine andere Seite der Gegend wird befahren, Rückkehr des Adagio, und noch ausgeführtere Bilder der Bewegung schweben auf und nieder in dem längeren Andante, welches den 2. Theil beschließt (kein zweiter Theil; Variationen in verschiedenen Tempi). Ein barockes Scherzo

unterhält wenigstens den Ausübenden (!), wie denn überhaupt diejenigen Tonstücke des Komponisten sehr oft die unterhaltendsten (!) genannt werden können, die am wenigsten den alltäglichen Anforderungen an das, was man stereotyp-schön nennt, entsprechen; diese so genannten Schönheiten der Musik erwecken aber bekanntlich nicht selten Ueberdruß und Langeweile, diejenigen beiden Hauptfeinde der Tonstücke, die Beethoven besonders flieht und vermeidet. Wo er nicht schön ist, ist er wenigstens interessant. Ein Presto in Es Moll (3. Theil, Trio) unterbricht das antike (?) Scherzo mit einer hinreißenden sonderbaren Melodie (Thema, mit in Es Moll leiterfremdem d als Melodie), die man fast eben so fürchtet als liebt (es ist eben ein unruhiger, unstäter Geselle). So viel ist gewiß, daß Beethoven in diesem Tonstücke (hier ist wohl das ganze Quartett gemeint) noch Größeres gegeben hat, als in seinen 4 letzten Quartetten (op. 59, op. 95), was doch viel sagen will (ja! sehr viel!). Die Stimmführung ist bewundernswürdig selbstständig in jeder der vier Stimmen (Hauptunterschied mit den früheren Quartetten). Allerdings sind herbe und auffallende Härten (?) in einigen Stellen durch dieses fast eigensinnige Stimmführen gegen die Harmonie entstanden, die, besonders gesehen, Bedenken erregen. Oft sind die Stellen und Gedanken der Sätze bis in das Unschöne (?) für unsere Empfindung in die Höhe geschraubt und demungeachtet kann man nicht davon loskommen und möchte auch diese nicht missen. Welche Gewalt übt dieser Geist auf andere aus! Für seine Subjektivität war diese Tonsprache gewiß ganz natürlich (so natürlich, wie ein Adler auf der höchsten Zinne Wohnung macht). Er mag sich wundern, wenn man ihm einzelne Stellen vorzeigt, die allein wie monstra aussehen, wie wenn man aus Raphaels Transfiguration den Kopf des besessenen Knaben herausschneiden wollte und sagen: Dieser Kopf ist nicht schön. (Dieselben Worte brauchte Séroff gegen das Oulibischeffsche Beethoven-Pamphlet, ohne Marx zu kennen, wie ich vom Laokoon-Beethoven in Beethoven et ses trois styles sprach, ohne Rellstab (siehe oben) zu kennen — sprechen diese Begegnungen nicht für die Realität dieser Gedanken?). — Hierin muß man nun wohl Beethoven,

als großem Tondichter, das Feld räumen, blos deshalb, weil er es für gut hält, so und nicht anders seine Glanzpunkte zu schattiren. Was können wir auch machen? Aufhören seine Schöpfungen zu genießen? Ja, wer das könnte! — Er hat zu viel Raum gewonnen in den Seelen seiner Zeitgenossen, und wird noch mehr gewinnen in späteren Geschlechtern. Was hilft unser Reden, wenn er Zauberkreise macht? — Er läßt sich nicht stören, nicht einmal eine Antikritik schreibt er, in welcher man ad oculus demonstriren könnte, daß eine sumpfige, Nebelgestalten erzeugende Gegend auch eine Landschaft, das Knarren eines vom Sturm bewegten Urbaums auch eine Musik sei, daß das unnütze, vielleicht böse Pläne brütende Nachtgespräch zwischen 4 Räubern in einem verfallenen Felsenneste, ihr wüstes Lachen und Balgen auch Stoff zu einem Scherzo sei u. s. w. Man höre auf, den Beethoven zu spielen; diesen Rath muß man Jedem geben, der unzufrieden mit seinen Unschönheiten (?) und wohl zufrieden mit seinen Schönheiten ist (welche unvergleichlich schöne Anschauung wir da dem Grabe einer Zeitung entreißen!).

Aus einem Brief (1825) von Baillot an den Fürsten Galitzin, der ihm op. 127 im Manuskript zugeschickt hatte. Beethoven Vous introduit dans un nouveau monde. Vous trouverez des régions sauvages, vous longez des précipices, la nuit (Berührung mit Marx) vous surprend, vous vous reveillez et vous êtes transportés dans des sites ravissants; un paradis terrestre vous entoure, le soleil luit râdieux, pour vous faire contempler les magnificences de la nature.

Ueber das B Dur-, A Moll- und Cis Moll-Quartett existiren keine Kritiken. Die Leipziger A. M. Z. übergeht die „ganze Pentaide.“ Die lächerliche, stupend ignorante Schilderhebung von Fétis père gegen das Cis Moll-Quartett, zählt nur als Verwandlung eines französischen Conservatorium-Direktors in einen ABC-Schüler, aus vorgefaßter Meinung und angeborner Antipathie gegen Genie.

Ein Chinese, der über den Hamlet schriebe, käme zu einem Resultat, wie Fétis père über Beethoven überhaupt, und das Cis Moll-Quartett insbesondere. Der Raum gestattet nur ein paar Auszüge.

Revue musicale publiée par Fétis, 2. série, T. 1, Paris 1830. Les derniers Quatuors de Beethoven (und doch wird nur das Cis Moll-Quartett besprochen und le plus facile (?) à comprendre, le moins incorrect sous le rapport de l'harmonie genannt). On n'y trouve point les divisions ordinaires de premier morceau, adagio ou andante, ménuet et trio, suivi d'un final; tous les mouvements sont mis à la suite l'un de l'autre, et sont divisés d'une manière nouvelle, et particulière. Ces mouvements sont très-variés, mais ils ont pour base les idées radicales du premier thème (Beispiele der Motive aus Nr. 1, 2, 4, 5, 7). Les développements de ces idées (der Motive) tiennent à la fois d'une imagination riche et féconde, et d'une fantaisie dévergondée (!). Le sublime s'y trouve par fois plus souvent le bizarre, le penchant à la diffusion, qui forme un des caractères dominants de Beethoven, même dans ses compositions les plus raisonnables (!) est porté à l'exès dans celle-ci. Qu'on se figure un morceau d'un seul jet, sans interruption, dont la partition forme un volume de 50 pages! (und die Odyssee? Iliade? die Divina Comedia? Faust?) Si, du moins, l'objet principal de cette longue paraphrase (!) de 4 ou 5 thèmes principaux (nicht 4 oder 5, sondern 5 Hauptmotive, Nr. 1, 2, 4, 5, 7, und 2 Rezitative Nr. 3, 6) était de plaire (!) par une harmonie suave et pure, le charme des détails pourrait faire oublier la fatigue d'une attention soutenue si longtemps; mais tel n'était point le but de Beethoven. Imaginer de nouvelles formes et donner carrière à une fantaisie sans borne (Phantasie, die sich die Welt erobert) était surtout ce qu'il voulait. Plus de ton principal et dominant, auquel se rattachent des modulations incidentes; bien que le Quatuor commence et finisse en ut dièze mineur, il est presque toujours dans d'autres tons (die Blendlaterne) et les parcourt tous en s'y fixant plus ou moins longtemps (so viel jeder Satz in Anspruch nimmt). Plus de rhythmes réguliers. Plus de repos après certaines périodes (Nichts von Ruhe! — sagte Beethoven) qui se représentent en suite dans d'autres tons

et dans un ordre régulier; pour peu qu'on puisse croire que la pensée va se régulariser (!) Beethoven jette à l'instant au milieu de cette pensée, quelque trait inattendu (desto besser, war sein Maaß, von einem Fetis errathbar zu bleiben?) tantôt grave et sévère, plus souvent d'une bouffonnerie bizarre. Mais que dire de l'harmonie de quelques traits? La volonté d'indépendance pousse Beethoven à transgresser toutes les lois dictées par l'oreille, sans qu'on puisse justifier par des subtilités de théorie, les duretés qui abondent (Beethoven diktirt, läßt sich nicht diktiren, und was französische Subtilitäten nicht rechtfertigen, erklärt ein deutsches ABC — Fetis zitirt den 9.—11. Takt von Nr. 1, wo das a im Alt (10. Takt) mit dem ais in der 2. Violine (11. Takt) einen Querstand bilden soll; er findet Quinten (20. Takt) im e der 1. Violine und a des Violoncells (erste), im dis der 1. Violine und gis des Violoncells (2. Quinte) — Alles für Kinder; vergl. op. 102 Nr. 1 Finale. Fetis erschrickt vor den fausses progressions d'harmonie im 59.—61. Takt Nr. 1, ohne zu sagen warum; vom 106. bis 109. Takt Nr. 1 sagt er: qu'on se représente l'effet qui doit résulter d'une harmonie semblable à celle-ci, dans un mouvement lent. Er sollte sich lieber darüber erschrecken, daß er nicht einmal eine Fuge in Nr. 1 erkannte, sondern eine introduction, composée d'un adagio de 117 mesures, dans lequel il n'y a pas une seule phrase de mélodie, sauf le début (zufällig der Führer, dux!). Ce motif, heißt es, passant alternativement dans toutes les parties, avec les bizarreries harmoniques que j'ai rapportées, est promené du ton d'ut dièze mineur dans ceux de mi bé mol mineur, de sol dièze, de la, d'ut dièze mineur, et de beaucoup d'autres, tous accidentels; la modulation change à chaque mesure, presque à chaque tems. Enfin, arrive l'allégro (!) qui est dans un autre ton que l'introduction (!). Ce morceau est traité dans le système du précédent (eine zweite Fuge?!) en faisant passer alternativement la phrase primitive dans toutes les parties, soit entière, soit par fragments, ou du moins par imitation de rhythme, et cela pendant 200 mesures.

Il faut le dire (Aufrichtigkeit!) bien que l'harmonie de ce morceau soit remplie de négligences, elle est cependant beaucoup moins fatiguante pour l'oreille que celle de l'introduction (!). Le thème principal de l'Andante est ce qu'il y a de plus mélodieux dans le Quatuor. La pluplart des variations sont d'une originalité remarquable, et d'un heureux choix de forme. Au commençement de la 4e Var. l'harmonie est dénuée de toute raison, et de convenance; le premier Violon fait entendre toutes les notes de l'accord parfait, tandis que les autres jouent l'harmonie de la dominante (was in der Dominante liegt (4. Var. 1. Takt), h, d 2. Viol., d, e Alt, ist ja nur Vorschlag, Alles Skale von A Dur).

Dans le Presto (Nr. 5) il est difficile de se faire une idée de l'objet que Beethoven se proposait, à moins que ce fût de donner le modèle d'une liberté illimitée par des bouffonneries (!) dont la musique n'avait point offert d'exemple jusqu'ici (Beispiel der Echo=Stelle). Le final, dont la phrase mélodique principale est tirée (?!) d'une ancienne chanson française, est aussi un dévergondage de fantaisie sans borne, où l'homme d'un talent supérieur se retrouve çà et là (!) mais dont le papillotage (!) est plus fatiguant qu'agréable. Le Quatuor entier, qui se joue sans interruption, est composé de 1575 mesures, dont 442 de mouvements lents. La grande pensée de Beethoven, celle de l'affranchissement des formes, trop circonscrites de la musique, fructifiera; mais seulement quand un goût plus sûr (!) uni a un génie puissant comme le sien, en tirera parti. Si lui-même eût conçu cette pensée à l'âge de 40 ans (was that denn Beethoven um 1810? — kämpfte er etwa nicht von 1810 und früher, bis zum Cis Moll=Quartett?!) nul doute qu'il n'en eût fait naître les plus beaux résultats (diese Resultate liegen ja in in der zweiten Periode vor!) Diese beispiellos bornirten Urtheile übertrifft Fétis in seinen Anschauungen der C Moll=Symphonie und Coriolan=Ouvertüre, die wir als Warnungen vor zünftiger Kritik aus

Genieschau, gleichfalls im Auszug, der Vergessenheit eines selten gewordenen Journals entreißen.

Revue musicale publiée par Fétis T. IV, 2e année 1829, Ouverture de Coriolan. Ce morceau, où l'on voit que Beethoven s'est proposé de peindre le dèsordre des passions qui agitent le coeur de Coriolan, est une belle conception qui appartient à ce qu'on pourrait appeler le genre romantique (!) de la musique. — Auf dem Theater hatte sich damals (1829) die école romantique (!) mit Henri III. et sa cour von Alexander Dumas installirt; wir wohnten selbst der ersten Vorstellung dieses, eines Primaners nicht unwürdigen, dem deutschen Schauspiel entnommenen Stücks, im Théâtre français, mit der Mars als Duchesse de Guise, bei — von da zur Coriolan-Ouverture! ist weit. On sait que cette Ouverture est coupée (?!) pour se lier à l'action d'une tragédie, en sorte qu'elle n'a point de cadence finale (!!) (Köstlich! Ohne Tragödie wäre ein Akkord, keine Unisone der Schluß — und die Tragödie, die in der Ouvertüre spielt? und die Unisonenschlüsse des ersten Satzes im F Moll-Quartett, im C Moll-Pianofort-Konzert, der Unisono-Anfang der Egmont-Ouvertüre, und was Fétis noch Alles in Beethoven nicht versteht?) C'est donc (!) une heureuse idée que de la faire suivre par le final de l'oratorio:

Jésus au mont des Oliviers, ainsi qu'on le fait aux concerts de l'Ecole royale (!). Warum komponirte nicht Fétis den Schluß?

Symphonie en ut mineur. Quel dommage que tant de beautés de tout genre, soient quelquefois (!) altérées par le défaut de tacte (in Glacé-Handschuhen hätte der Elephant an die Thür des Belgischen Conservatoire klopfen sollen!) qui entraîne Beethoven dans des divagations dont l'effet est presque toujours de refroidir l'auditeur au moment où son enthousiasme est porté au plus haut point (!). Beethoven était si fort attaché à ses idées, qu'il ne pouvait se décider à finir (!) il semble que ses derniers accords soient toujours un sacrifice qu'il fait à regret (eine gute, schlecht angewandte Idee) il n'avait point remarqué

(remarqué, ist köstlich!) qu'il est un point, où le développement des phrases principales est complet, et que tout ce qui dépasse ce point, loin de rien ajouter aux beautés de l'ouvrage, diminue progressivement le plaisir (!) qu'il a fait naître. Par exemple l'andante est plein de beautés du premier ordre, il s'y trouve entre autres au trait placé dans les parties de flûte, de hautbois et de clarinette, répété souvent, mais comme il sert de complément aux idées précédentes, il est entendu avec plaisir (!) chaque fois. Enfin la peroraison arrive; tout annonce la fin du morceau, et l'on sent que le moment était venu, en effet, de conclure (!). Mais l'attente est troupée, on rentre dans le sujet sans motif, et le trait dont il est question est redit de nouveau pour amener d'autres écarts (!). (Beethoven endigt eben anders als Fétis, weil er anders anfängt und anders fortfährt!). Dès ce moment, le plaisir (!) diminue, la phrase perd tout son charme, l'auditoire est refroidi (Fétis, der nie warm war) et l'effet n'est plus qu'un souvenir. La même faute se répète, mais d'une manière plus sensible, parcequ'elle se prolonge d'avantage dans le final. Si cette marche gigantesque, digne des héros d'Homère, n'avait que les dimensions ordinaires des morceaux de se genre (?) l'auditoire n'aurait pas le temps de respirer depuis le commencement du Scherzo, chef-d'oeuvre, d'un bout à l'autre. Mais une suite d'idées vagues, d'imitations sèches et scolastiques (!), de modulations hasardées et sans charme (!) viennent diminuer peu à peu le plaisir (!) qu'on a senti; la reprise même du motif de la marche (!) ne produit plus un effet aussi satisfaisant que la première fois, et le morceau finit encore trop tard. Ces défauts prouvent, que si Beethoven est incontestablement un homme de génie, et même d'un génie immense, ce n'est point un homme de goût (!).

Nach diesen Bruchstücken französischer Kritik-Doktrin hat man sich zu sagen, daß in keiner Wissenschaft und Kunst der Unverstand und bornirteste Zunftgeist je einen höheren Grad erreichten als hier.

Die Zeit wird erscheinen, wo man die Anschauungen der Zeit-

genossen Beethovens und ihrer Fortsetzungen, bis zum allgemeinen Verständniß seines Geistesphänomens, zu einer Bibliotheca Beethoveniana sammeln, damit aber die Geschichte menschlichen Unverstandes, die alte, immer neue „Akte“: Dunkel gegen Licht; Handwerk gegen Kunst; Pfahlbürger gegen Weltbürger — wesentlich bereichern wird. In diesem rotulus actorum gebührt Fétis, als einem der zähesten Widersacher des Geistes, ein erster Platz; in Fétis wird der Erforscher der Kette von Ursachen und Wirkungen den Ausgangspunkt des Oulibischeff'schen Beethoven-Pamphlets zu würdigen wissen, dessen Kern (praesidium et dulce decus!) in folgendem Satz von Fétis enthalten ist, der im ersten der extrahirten Artikel zu lesen steht, den Oulibischeff zu seiner Ansicht machen zu können glaubte, weil das Journal, dem er angehört, so selten geworden, daß er nicht zu befürchten hatte, eines Plagiats beschuldigt zu werden.

Il est hors de doute que Beethoven, dans ses dernières compositions, a considéré l'art sous un autre point de vue qu'on ne l'avait fait jusqu'alors, et qu'il a eu un autre objet que de charmer l'oreille (!) par le développement successif de quelques phrases principales, par des mélodies heureuses, ou par de belles combinaisons harmoniques; car, bien qu'il y représente sous une infinité de formes, les thêmes de ces mêmes compositions, il les enveloppe, en général, de tant d'obscurité; ces thêmes sont pour la plupart, si vagues; les chocs des sons y sont souvent si durs et dèsagréables à l'oreille; l'ensemble, enfin, y a si peu de charme et de clarté, qu'il faut bien que le compositeur ait eu un but particulier. La fantaisie libre finit par lui sembler l'objet essentiel; la succession de ses ouvrages, et la gradation de liberté qu'on y observe, prouvent, qu'il travailla constamment à s'affranchir de l'esclavage des formes, et que le succès le rendit de plus en plus audacieux.

Nun seh' ich schon das Wo und Wie;
Der gute Mensch hat kein Genie!

Göthe, Künstlers Apotheose.

Ein Brief Beethovens über op. 130, den Wiener Sonntagsblättern (1843 Nr. 51) mitgetheilt von K. Holz.

Bestes Mahagoniholz (K. Holz wurde scherzweise von Beethoven so genannt). Federn sind uns nicht bekannt, nehmt vorlieb. Lachen erregte mir Ihr Briefchen. Ja, ja Castelli muß d'ran (einen Scherz mit den Kunsthändlern in Verse zu bringen). Das Ding wird gedruckt und gestochen, zum Besten aller armen Teufel von Musikhändlern. Ich schreibe Karl (dem Schicksalsneffen) eben, daß er mit dem Brief an Peters (in Leipzig) und Schlesinger (in Paris) warten soll, d. h. ich erwarte also die Antwort des Herrn Artaria (in Mannheim). Gleichgültig dagegen, welcher Höllenhund mein Gehirn beleckt oder zernagt, da es nun schon einmal sein muß, nur daß die Antwort nicht zu lange ausbleibe, der Höllenhund in Leipzig (Peters vergl. 119) kann warten und sich derweil mit Mephistopheles (Rochlitz) in Auerbachs Keller unterhalten, welchen letzteren (Rochlitz, Redakteur der A. M. Z.) nächstens Beelzebub, der Oberste der Teufel, bei den Ohren nehmen wird. Bester, das letzte Quartett (op. 130) enthält auch 6 Stücke, womit ich diesen Monat zu beschließen gedenke. Wenn mir nur Jemand etwas für meinen schlechten Magen geben wollte; aber Bester, wir müssen doch sehen, daß alle diese neugeschaffenen Wörter und Ausdrücke (siehe op. 101 Anm.) bis ins dritte und vierte Glied unserer Nachkommenschaft sich erhalten. Kommt Freitags oder Sonntags, kommt Freitags, wo Satanas in der Küche (die alte Haushälterin) noch am erträglichsten ist. Leben Sie recht wohl, tausend Dank für Ihre Ergebenheit und Liebe zu mir, ich hoffe, Sie werden dadurch nicht gestraft werden (ein prophetisch Wort!) —

Zellner über die Fuge aus dem B Dur-Quartett op. 130 (Blätter für Musik 1859 Nr. 3). In schulgerechtem Sinn keine Fuge, dem widerspricht die formelle Dehnung, die Gliederung in mehre rhythmisch selbstständige Abschnitte (das ist eben die Beethovensche Neu-Fuge). Aber Fuge in so fern die beiden Themen und ihre Gegensätze als Grundlage des Inhalts erscheinen. Richtiger ist das Werk ein förmliches Quartett in einem Satze, im contrapunktirten

Style. Daß Beethoven selbst die Bezeichnung nicht genügte, beweist sein Zusatz tantôt libre, indem er die Erweiterung des Fugenbegriffs andeutet. Betrachten wir das Werk in formeller Beziehung, so finden wir eine Einleitung in der sich das erste Hauptthema in G Dur, C Dur, in F, endlich in B Dur bestimmt (dieses quintenweise Herannahen zur Haupttonart — welch genialer Zug!), und zu den viererlei rhythmischen Arten, in welchen es zur Durchführung gelangt, nebst dem ersten Gegensatze in 16 Theilen, der vorzugsweise im G Dur-Satze bearbeitet wird, aufgeführt. Beethoven stellt, gleich einem Heerführer, seine Truppen auf und mustert sie, bevor er sie in die Schlacht schickt. Hierauf folgt die Fuge selbst (B Dur Allegro $^{4}/_{4}$), die mit den beiden Hauptthemen gleichzeitig anhebt, eine vollständige vierstimmige Durchführung erfährt und sich als ächte Doppelfuge kundgiebt. Im 30. Takt tritt der Gegensatz in Triolen auf, die beiden weiter sich bekämpfenden Themas umspielend. Auch diese Bildung zeigt sich in allen Stimmen. Nun führt er die Hauptthemen, jedes in der Terz begleitet, gegen einander. Hierauf kündet sich ein neuer Gegensatz (in daktylischem Rhythmus) an. Zum Schlusse endlich wird das zweite Hauptthema in Triolen behandelt. Damit ist der Theil, den wir als 1. Satz bezeichnen wollen, beendet. Es sind hier nur die Hauptbildungen angeführt worden, welche vollständige Durcharbeitungen erfahren. Diese Vielheit der sich kreuzenden Bildungen bewirkt allerdings ein Gewirre (?) von Zusammenklängen, bei welchen es zuweilen nicht ohne einige höfliche akustische Rippenstöße (?) abgeht. Um da den Faden der Orientirung nicht zu verlieren, gehört einestheils eine ungewöhnliche Anspannung der Aufmerksamkeit, anderntheils die Fähigkeit dazu, das Gehör vollständig zu objektiviren, so daß das Klangwesen selbst hinter das Schauen der Klangfiguren zurücktritt. Diese Art des Hörens wird überall erheischt, wo die Ausbildung des musikalischen Gedankens zur unabhängigsten Freithätigkeit gelangt (wer nicht so d. h. gehaltlich hören kann oder hören will, der beurtheile wenigstens nicht die Schöpfungen des Genies nach seiner Taubheit, nach seinem bösen Willen). Unter solchen Verhältnissen geht jede Stimme in höchster Freiheit daher, als wäre sie

ganz allein da, es ist die vollkommenste Dramatik, in der ebenfalls kein Charakter um des andern willen, sondern jeder für sich in freiester Entwickelung seines Daseins auftritt (vortreffliche Charakteristik der Polyphonie). Diese wahrhaft unbedingte Freisinnigkeit führt Beethoven und außer ihm nur noch Sebastian Bach zu großartiger Unbekümmertheit um einzelne harmonische Härten. Es war ihm aber vollkommen klar geworden, daß das Leben der Musik in der Melodie oder in mehren Melodien enthalten ist, die mit einander gehen und sich neben und gegen einander zu behaupten haben. Denn in der Dramatik wie im Leben kommt es vor Allem darauf an, daß Jeder er selber, ein ganzer Mensch sei, mag es denn auch zwischen Einem und dem Andern gelegentlich Anstoß, ja harte Stöße geben. Das können nun die Amateurs der conventionellen und conversationellen Kunst freilich nicht fassen.

Als 2. Satz erscheint das Meno Mosso Ges Dur $^2/_4$, in welchem das erste Hauptthema, mit dem in der Einleitung schon angekündigten zweiten Gegensatze, das wesentliche Material bilden. Diese Reduktion des Inhalts auf zwei Gedanken bringt selbstverständlich eine leichtere Uebersichtlichkeit und in Folge des seltenern Konflikts der Stimmenzüge auch ein harmonisch unzerstörbares Klangwesen mit sich. Dieser Satz vertritt das Andante im Quartettsatz. Hieran reiht sich ein Allegro molto $^6/_8$, das man als Final-Rondo ansehen mag. Der Inhalt ist noch einfacher; er bildet sich fast ausschließlich aus dem ersten Hauptthema. Um so mannichfaltiger wird dessen Gestaltung; wir sehen es gerade und verkehrt, vergrößert und verkleinert, bald nacheinander, bald gleichzeitig auftreten. Alles Nähere muß unerörtert bleiben, nur sei noch des merkwürdigen Vorhalts (bei der Fermate S. 34 der Partitur) gedacht, der erst im nachfolgenden 2. Takt, in dem Septakkord von es, seine Auflösung findet. Hier fehlt förmlich die Harmonie, die Lösung geschieht blos in der Melodie, der Hörer muß sich das Uebrige hinzudenken. Aehnliches, wo das Material zur vollen Entäußerung des Gedankens nicht ausreichte, kommt noch an vielen Stellen, wie überhaupt in den letzten Werken Beethovens vor. Die Phantasie muß stets sprungfertig sein, das Fehlende zu ergänzen,

daher die Schwierigkeit des Verständnisses (auch die Divina Comedia, der zweite Faust sind schwer zu verstehen, deshalb nicht weniger schön, nicht weniger unsterbliche Ideenmonumente).

Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine von Dr. Geßner, B. 4 Nr. 24. Jan. 1845. S. 361. H. Karl Holz verdanken wir folgenden Brief Beethovens, aus dem man ersieht, mit welcher gewissenhaften Genauigkeit der geniale Tondichter unsterblicher Riesenwerke die kleinsten Nüancen beobachtet verlangt, um die von ihm beabsichtigten Effekte auf das Bestimmteste anzudeuten.

Als Beethoven im Mai 1825 sein dem Fürsten Galitzin gewidmetes Quartett in A Moll beendigt hatte, bezog er eine Sommerwohnung in Guttenbrunn, bei Baden. Das Quartett ließ er mir (K. Holz) zurück, weil ich versprach es schnell kopiren zu lassen, vorläufig zu korrigiren und die Korrektur nach Baden zu schicken. In kurzer Zeit schickte ich eine Abschrift der Partitur, von mir flüchtig revidirt, nach Baden, behielt jedoch die Original-Partitur noch zurück, weil der Kopist Namens Rampel die Stimmen herauszuschreiben hatte. Nach wenigen Tagen brachte ein von einem Besuche in Baden zurückkehrender Neffe Beethovens folgenden Brief:

Beste Violino secondo! (Bei dem öffentlichen Quartett Schuppanzighs war ich damals Secundarius, Weiß spielte die Viola, Linke das Violoncell. Zu einem Benefizkonzert, welches Linke veranstalten wollte, hatte ihm Beethoven das A Moll-Quartett zugesagt).

Die Stelle im ersten Allegro in der 1. Violine (Beispiel des 8.—10. Taktes, nach der Vorzeichnung von einem Kreuz; die Sechszehntheilgruppen, vom zweigestrichenen c hinunter, solo) macht's also eben so (unisono die 1. Violine durch die 2. verdoppelt). Eben im ersten Allegro machet in den 4 Stimmen diese Expressionen (Beispiel des 6. und 7. Taktes nach der Aufhebung der Vorzeichnung von einem b (p. pp.) fast auf jedem Viertel andere, eben so crescendo-Zeichen, was nicht in den Stich aufgenommen worden).

Die Noten sind alle recht, versteht mich ja nur recht. Nun über Eure Abschrift, Bester, obligatissimo-ma die Zeichen p. cresc. decrescendo sind schrecklich vernachlässigt, und oft sehr oft am unrechten

Ort, woran wohl die Eile schuld ist, um Gotteswillen bitte ich Rampel einzuprägen, daß er Alles schreibt wie es steht. Sehen Sie nur jetzt das von mir Korrigirte an, so werden Sie Alles finden, was Sie ihm zu sagen haben, wo ein Punkt über der Note, darf kein Strich statt dessen stehen, und so umgekehrt. Merkt's Euch von höheren Ortes. Ich habe nicht weniger als heute den ganzen Vormittag, und vorgestern den ganzen Nachmittag, mit der Korrektur der 2 Stücke (Sätze?) zugebracht und bin ganz heiser von Fluchen und Stampfen. Eiligst der Ihrige. Am Rande. Für heute entschuldigen Sie mich schon, es ist gleich 4 Uhr (Abfahrt der Gesellschaftswagen von Baden nach Wien) und Karl (der Schicksalsneffe) geht nun; wir waren sehr vergnügt.

Beethoven et ses trois styles T. 2 p. 6. Beethoven qu'on dirait ne travailler qu'en grand, donnait les soins les plus minutieux aux détails. Après l'envoi au Prince Galitzine, du Quatuor en mi bé mol (op. 127) il lui écrivit avoir oublié dans la partie du Violoncelle un signe de ligato qu'on y a mis depuis (15e mesure de l'épisode en mi majeur de l'Adagio, où le la doit être lié au fa dièze aigu).

Wahrscheinlich geht der Brief Beethovens an seine Quartettisten (Schupanzigh, Holz (früher Sina, 2. Violine), Weiß (später Kaufmann, Viola), Linke (früher Kraft, Violoncell) auf die oben von Holz beregte Aufführung des A Moll-Quartetts zu Linke's Vortheil.

Beste. Es wird Jedem hiermit das Seinige gegeben und wird hiemit in Pflicht genommen, und zwar so, daß man sich anheischig mache, bei Ehre sich auf das Beste zu verhalten, auszuzeichnen und gegenseitig zuvorzuthun. Dieses Blatt hat Jeder zu unterschreiben, der bei der bewußten Sache mitzuwirken hat.

Das F Dur-Quartett op. 135. Berliner A. M. Z. 1829 Nr. 22, unterzeichnet M. (Marx?). Die neuesten Quartette und namentlich das hier genannte sind jetzt die wichtigste, aber zugleich schwierigste Aufgabe für alle guten Quartettvereine. Immer mehr verhallen die Stoßseufzer und das Murren der Wenigen, die Beethoven nicht einmal verstehen wollen, unter den Ausrufen der allgemeinen Bewun-

derung. Bei einem in seiner Isolirung so ganz eigenthümlich vollendeten Geiste giebt es zwischen vollkommenem Verstehen und oberflächlichem Ueberhinfahren auch noch die Möglichkeit eines vollkommenen Mißverstehens. Wenn Beethoven im Vivace diese Figur (Beispiel des basso ostinato, siehe oben op. 135) in drei doppelten Oktaven (dadurch wird der Tanz zum Jubel) von der 2. Geige, Bratsche, und vom Violoncell über funfzigmal (lies 48 Takte hintereinander) wiederholt, als Begleitung einer eben so merkwürdigen (gewiß sehr viel merkwürdigern) Obermelodie, so muß dies barock, ja widrig sein, sobald man nicht eine höhere Idee erkannt hat, die allen seltsamen, scheinbar oft widersprechenden Zügen Bedeutung und Zusammenhang ertheilt. Beethoven selbst hat in der letzten Zeit von sich bekannt, daß er nicht leicht ein Stück ohne bestimmte Vorstellung, ohne klar gedachte Grundidee verfasse. Sobald man diese erkannt hat, verbreitet sie über das Ganze ein helles Licht, und man gewahrt die Folgerichtigkeit, die Einheit, die Harmonie der bis dahin disharmonisch erschienenen Züge. Der Inhalt der letzten Werke scheint innigst an die Subjektivität und an die besondere Lage (?) Beethovens geknüpft; man begreift, wie dieser Ideengang einem kalt abgeschlossenen, nur außen verweilenden Betrachter als Verirrung und Verwirrung erscheinen kann, während sich in die Brust des theilnehmenden, nachfühlenden Freundes die tiefste innigste Seele des Tondichters in allem Reichthum seiner Empfindungen, Erinnerungen und Schmerzen ergießt. So erscheint uns das vorliegende Quartett als wehmüthige Erinnerung an eine entflohene, schönere Zeit (?). In den abgerissenen Melismen, aus denen der 1. Satz sich webt, meint man bald Seufzer (?) nach jener Vergangenheit, bald, in Selbsttäuschung, schmeichlerisches Zurückrufen, bald ein wahres taedium vitae (?), das unmuthvolle Dahinschleppen des abgekühlten Lebens, der Lebenslast zu vernehmen. Wer fühlt es nach dem Verständniß (?) dieses Satzes nicht, daß die Lustigkeit des zweiten eine erzwungene (?) ist: „laßt uns wieder jung sein, und in unbekümmerter Frohheit und Thorheit hinschlendern!" Bis zur Wildheit, bis zur Grenze des Wüsten dringt diese Lustigkeit, nicht bis zur Lust,

zur natürlichen, ungezwungenen der Jugend (sehr wahr, der schwermüthige Blick des Unbefriedigten ist jene Obermelodie im Trio und der Kern des Scherzos), sie führt nur zu der unwiderstehlichern Erinnerung, zu der unverhaltenen, wehmuthsvollsten und zartesten Klage des 3. Satzes (Lento). Der 4. spricht das Entsagen, das „Sichdreinergeben“ aus, mit seinem Gemisch tiefsten Schmerzes und scheinbar gleichgültigen Dahingehen, das sogar die Miene der Fröhlichkeit annehmen kann, und dabei die herbe Frage: Muß es sein? nie verwindet, überwindet.

Anmerkung. Dieser Auffassung stehet keineswegs die Veranlassung der Frage: muß es sein? und der Antwort: ja es muß sein entgegen. Karl Holz, der für uns die nicht in Rußland zu habenden alten Jahrgänge der Berliner A. M. Z. excerpirte, weil ihm unsere Idee, ein Archiv der historischen Beethoven-Kritik anzubahnen, fruchtbar erschienen war, setzt der Analyse von Marx die Verse Göthe's hinzu:

Im Auslegen seid frisch und munter,
Legt Ihr's nicht aus, so legt was unter.

Acht Tage vor seinem Tode hatte Beethoven Schindler ersucht, die Dedikation seines letzten Quartetts zu besorgen, und einen seiner würdigsten Freunde zu wählen. Schindler wählte den Wiener Kaufmann Wolfmeyer.

Die Annahme Schindlers, die Dichtung der letzten Quartette hätte ein Oratorium (der Sieg des Kreuzes), die 10. Symphonie, ein Requiem, endlich Beethovens höchste Aufgabe (?), Göthe's Faust in Musik zu setzen, verhängnißvoll aufgeschoben, mag gegründet sein. Daß aber Beethoven alle diese Werke in der Zeit komponirt hätte, welche die Quartette in Anspruch nahmen, ist, bei seiner Art zu arbeiten, nicht anzunehmen, eben so wenig, daß irgend ein Werk ein vollwichtigeres Ideengeschenk sein können, als das unschätzbare der Quartett-Pentaide.

D'Ortigue über die letzten Quartette. Journal des Débats, 26 Mars 1857. (Auszug.) Quand vous entendez une des dernières sonates de Beethoven, ou un des derniers quatuors, si

dès les premiers moments, votre oreille est comme dépaysée, si vous vous sentez comme enveloppé d'ombres sonores, et que vous ayez peine à saisir le fil conducteur à travers le labyrinthe mystérieux; gardez-vous de vous récrier trop tôt contre l'inintelligible, contre l'obscurité. L'obscurité existe réellement (?) mais prenez patience; attendez la lumière qui va venir, et qui va jetter une clarté rétrospective sur la route ténébreuse (?) que vous avez parcourue. Suspendez votre jugement et gardez-vous de répéter les absurdités qui avaient cours, il y a quelques années (leider auch noch jetzt und nicht nur unter schlechten Köpfen) que Beethoven dans ses derniers ouvrages, n'était plus capable que de divagation, que sa pensée était recouverte d'un nuage, que la surdité (!) dont il était frappé, avait émoussé en lui la faculté interne de la perception des sons; gardez vous aussi d'appliquer à cette musique les règles habituelles de proportion, de plan, de conduite, de développement, selon lesquelles vous appréciez les oeuvres des autres compositeurs et d'une autre époque, ou plutôt, appliquez les, ces règles, mais dans des dimensions plus vastes. Prenez votre étalon, non sur le méridien terrestre, mais sur le méridien de quelque globe gigantesque. Il est évident que les limites ordinaires sont trop étroites pour contenir le torrent de pensées, de sentiments, d'expressions, de formes qui font se coordonner dans une conception, dont l'ensemble et les détails, doivent relever d'une esthétique supérieure. On dirait que le géant nous promène de monde en monde, et que parmis ces mondes, les uns sont lumineux par eux-mêmes, les autres le sont par réflection (tief und schön). Et dans quelle pure atmosphère, il nous transporte! comme on respire à l'aise! comme l'air est vif et subtil à ses hauteurs! et quelles choses délicates, éloquentes, sublimes, naïves et séreines, le génie nous dit alors à l'oreille. Le miracle de cette musique, déclarée naguère incompréhensible, c'est que tous ceux qui l'entendent, musiciens ou non musiciens (neu und wahr) éprouvent la même

impression; c'est qu'elle parle le même language à tous, grands et petits, soit qu'elle dépeigne les passions humaines avec la dernière énergie, soit qu'elle plonge l'âme dans la contemplation et l'extase. L'oreille du musicien, de celui pour qui l'art n'a pas de secrets, est souvent déroutée (?) plus encore peut-être que l'oreille de l'homme du monde (!). Si le musicien ne se rend pas toujours compte du ton où l'on est (!) c'est du moins avec délices, qu'il se laisse égarer ainsi (Anſpielung auf das Cis Moll-Quartett? Beethovens tonale Blendlaterne iſt eben keine Pariſer Erfindung) il se prête complaisamment à cette courte erreur (?) bien assurée que l'issue du dédale (?) harmonique sera pleine de surprise et de charme. Et ne pensez pas que dans cet ensemble ainsi composé, il n'y ait pas place pour la légèreté, pour le badinage, pour une aimable et capricieuse gaîté. Un trait particulier au génie de Beethoven, c'est qu'il ne se montre jamais plus sublime que lorsqu'il ne semble devoir être que grâcieux. Tels sont les derniers quatuors et les dernières sonates (da fehlt noch viel!). On peut sans doute (?) leur préférer les oeuvres qu'on est convenu de ranger dans ce qu'on nomme la *seconde* manière du compositeur. On peut les éplucher à la loupe et y découvrir des associations étranges d'accords (?) des duretés (?) provenant de „*prolongations*“ et plus souvent „*d'anticipations*“. J'admets toutes ces critiques, qui ne détruisent en rien mes éloges. Mes éloges! Et quelles louanges pourraient donc ajouter à cette gloire! Et quelles critiques pourraient en rien retrancher! Mais je dis qu'en raison même du point de départ des ses oeuvres, et du point de vue auquel il s'y est placé, Beethoven y a rencontré (ſo recht zufällig, sur le boulevard?) des beautés d'une ordre suprême, qui dépassent de beaucoup les innombrables beautés de ses compositions antérieures. L'horizon est plus vaste, le vol plus haut. Il est bien entendu que ces oeuvres doivent être executées dans de certaines conditions: non seulement d'exactitude et de fidèlité rigoureuses, mais encore de *local*

et de sonorité. (Sehr zu beherzigen, eine Produktion in größeren Lokalen ist diesen Werken schädlich.) Il faut entendre ces quatuors aux séances de la société Morin et Chevillard. (Zu bezweifeln, da nicht Franzosen im Stande sind, Beethovenschen Geist zu fassen; seine Liebe mit einem Abenteuer im Pré Catelan verwechseln, der ganzen Pariser Halbbildung zu geschweigen.) On ne leur tient pas compte des efforts inouïs qu'ils ont fait pour se pénétrer du sens de ces conceptions, pour y saisir l'esprit dans la lettre, pour se les assimiler (?) et, pour ainsi parler, les faire entrer dans la tête et dans la main, au point que les difficultés diaboliques, dont elles sont hérissées, disparaissent par enchantement et que leur exécution est véritablement prodigieuse (?). Les quatre artistes y font abnégation complète de toute prétention individuelle (die Hauptsache) et ne veulent d'applaudissements que ceux qui s'adressent au maître.

Zu einem längst verjährten Urtheil kommt in einem vortrefflichen Aufsatze über Bach, Riehl (Musikalische Charakterköpfe), wenn er noch im J. 1859 (!) sagen zu können vermeint: „Niemand entgeht so leicht dem Zauber des Geheimnißvollen, das in hohen, unverstandenen Dingen ruht"; das sonst unbegreifliche (?!) Durchschlagen der dunkeln letzten Werke Beethovens ist neben der modernen Konzertfähigkeit Bachs ein Zeugniß dafür. Auch wem dergleichen Werke siebenfach versiegelt sind, der betrügt sich selber wenigstens zu einem Stück Verständniß, weil der Verdacht viel näher liegt, daß er ein Flachkopf, als daß Bach (und Beethoven?) ein Wirrkopf sei. Neue Preußische (Kreuz-) Zeitung 1859, Nr. 154—156.

Professor L. Bischoff (Vorrede zu seiner Uebersetzung der Oulibischeff'schen Schmähschrift). Der arme Oulibischeff (arm schon darum, weil er jedes Beethoven-Verständnisses entbehrt) hat die transzendentale Lösung der Räthsel der letzten Quartette nicht mehr erlebt, er hat nicht gelesen, daß Beethoven darin die Grenzen der realen übersinnlichen Welt überschreitet und auch zugleich über die Leistungsfähigkeit des Materials und der Technik hinausgeht d. h. seine Ideen sind häufig so groß und gewaltig, daß sie bei der an einem gewissen

Punkte eintretenden Beschränkung der Tonmaterie, sowie der Technik, nicht mehr ganz zum vollen Ausdruck gebracht werden können (W. von Wasielewski Nr. 39 der Süddeutschen Musikzeitung 1858). In's Deutsche übersetzt heißt dies doch nichts anderes, als: „Beethovens Ideen sind in diesen Quartetten so groß, daß sie in Tönen, dem Material der Tonkunst, nicht ausgedrückt und von den Spielern den ausübenden Technikern nicht wiedergegeben werden können. Ich muß bekennen, daß ich eine solche Erklärung der Sonderbarkeiten und kühnsten Wagnisse in jenen Werken, abgesehen von ihrem Unsinn (!), nicht für eine Apotheose, sondern für eine Blasphemie des musikalischen Genies des unsterblichen Meisters halte. Freilich fehlt mir die Phantasie, um die Differenz zwischen der Begränzung der Materie und den übersinnlichen Erhebungen auszugleichen (wie Wasielewski sagt, indem er damit meint, nicht in einem Quartett, nach vorbeethovenschem Quartett-Recht, sondern im Verein von vier Quartett-Faktoren sprächen sich diese Ideen aus) und in Beethovens Tönen das zu hören, was auszudrücken diese Töne nicht zureichten."

Sagen wir: „keiner Dialektik braucht es dazu, sondern unbefangenen Willens." H. Professor Bischoff hat so viel mehr sich selbst, einem Oulibischeff gegenüber, aufgegeben; er hat ein Buch übersetzt, das nicht so viel werth ist, als eine Zeile von ihm selber, wo überall H Professor Bischoff er selbst, und nicht der zeitweilige Schildträger eines Mäcen sein wollen, der, in einem Buche über Beethoven, zu dem naiv-erotischen Selbstbekenntniß kommt (Schluß der Vorrede): „daß man nur noch die Wahrheit suchen und lieben könne, wenn man nicht mehr nöthig hat, dem Ruhme und dem Vermögen nachzulaufen, und leider (hélas) nicht mehr rüstig (ingambe) genug ist, um andern Dingen nachzulaufen" (pour courir après autre chose). Die Oulibischeff-Wahrheit über Beethoven verdankt man somit den geschwächten Beinen Oulibischeffs; wenn diese in besserer Verfassung gewesen wären, so wäre Oulibischeff nicht nach Beethoven gelaufen, er hätte fortgefahren, nach anderen Dingen zu laufen! Man weiß was das, wie es Französisch da steht und Oulibischeffisch gemeint ist, sagen will! Nach einem Podagra hat man

somit ein Buch zu beurtheilen, dessen Veranlassung ein „leider“ ist, das in den Beinen sitzt, dessen Standpunkt ein „leider“ ist, das in dem großen Ruhm seinen Grund hat, den Oulibischeff erlangt zu haben glaubte. Daß Oulibischeff die Rasoumowskischen Quartette (op. 59) falsch, die letzten gar nicht verstanden, gehörte zu seinem Mozartschen Haushalt, über den hinaus ihm keine Wohnung anstand, daß aber ein auf so schwachen Füßen stehender Beurtheiler Beethovenschen Geistes einen Beethoven auch noch eines Bessern belehren zu können vermeinte, erinnert an den böhmischen Maler Hickl. Dieser verzeichnete an dem Rande eines von ihm verbesserten Bildes des Correggio die unter alle Musikbeispiele von Oulibischeff aus Beethoven zu setzenden Worte: „Correggio pinxit, Josephus Hickl (Fétis! Oulibischeffe!) correxit.

* *
*

Der Kuß (Text von Weisse). Ich war bei Chloen ganz allein. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. A Dur 3/4. Mit Lebhaftigkeit, doch nicht in zu geschwindem Zeitmaße und scherzend vorzutragen. Arrangirt für Begleitung mit Guitarre. Schott (Mainz). Op. 128.

Das letzte bei Lebzeiten Beethovens erschienene, gewiß in frühester Zeit komponirte Lied, ganz mozartisch. Erschien mit op. 121 a, 122, 123, 124, 125, 126 im Jahre 1825, nachdem dieser Schottsche Verlag sich durch ein Privilegium gegen Nachstich gesichert hatte, das Honorar für op. 124, 121, 122, 126, 128 betrug 130 Dukaten (Schindler, Biogr.)

* *
*

Rondo capricioso für Pianoforte, aus dem Nachlasse, Op. 129.
mit der Ueberschrift, die Wuth über den verlorenen Groschen,

ausgetobt in einer Caprice. Diabelli (Wien), G Dur, 449 Takte, aus frühester Zeit und ohne Interesse. Der Titel ist italiänisch (Rondo capricioso, opera postuma).

* *
*

Op. 130. Quartett (13.), für 2 Violinen, Alt und Violoncell, B Dur, dem Fürsten Nikolai (Borissowitsch) Galitzin gewidmet. Partitur (Haslinger), London (Ewer), Paris (Lanner), Mannheim (Heckel). Für Pianoforte 4händig von Neumann, für Pianoforte und Violine (mit Ausnahme des 1. Satzes) von Baptiste de Hungady. Siehe die Analyse bei op. 127. Die Cavatine für Piano allein von Balakireff in St. Petersburg.

* *
*

Op. 131. Quartett (14.), für 2 Violinen, Alt und Violoncell, Cis Moll, dem Baron Stutterheim gewidmet. Partitur, Schott (Mainz), mit dem fac simile Zusatz: Zusammengestohlen aus Verschiedenem, Diesem und Jenem. London (Ewer), Paris (Lanner), Mannheim (Heckel) für 2 Pianoforte von A. Séroff. Siehe die Analyse bei op. 127.

* *
*

Op. 132. Quartett (15.), für 2 Violinen, Alt und Violoncell, A Moll, dem Fürsten Nikolai (Borissowitsch) Galitzin gewidmet. Aus dem Nachlasse (Oeuvre posthume) Schlesinger (Berlin und Paris), Lanner (Paris), London (Ewer) für

das Pianoforte, 4 händig von A. B. Marx, für 2 Pianoforte von A. Séroff. Siehe die Analyse bei op. 127.

* * *

Große Fuge für 2 Violinen, Alt und Violoncell, B Dur, dem Erzherzog Rudolph gewidmet. Artaria (Wien), Lanner (Paris), London (Ewer). Der thematische Katalog von Breitkopf, nennt Haslinger als den Wiener-Verleger. Der Titel ist französisch: **Grande fugue, tantôt libre, tantôt recherchée.** Für 2 Pianoforte von **Mortier de Fontaine** (Manuskript). Siehe die Analyse bei op. 127. Op. 133.

* * *

Die Fuge op. 133, mit derselben Widmung, für Pianoforte 4 händig von Anton Halm, durchgesehen von Beethoven (Artaria), der französische Titel sagt fälschlich arrangirt von Beethoven. Op. 134.

Schindler, Biographie S. 254. Einer freundlichen Begegnung wird sich der geschätzte Künstler und Komponist Anton Halm, bei Gelegenheit seines Arrangements der großen Fuge für Pianoforte erinnern. Dieselbe hatte bereits Czerny arrangirt, aber es ging ihm damit wie früher Hummel mit dem Satz aus Fidelio (den Beethoven zerriß).

* * *

Quartett (16. und letztes), für 2 Violinen, Alt und Violoncell, F Dur, seinem Freunde Johann Wolfmeyer gewidmet. Op. 135.

Aus dem Nachlasse. Der Titel ist französisch, die Widmung von Schindler. Partitur (Schlesinger, Berlin und Paris) London (Ewer), Paris (Lanner). In der Original-Ausgabe als das 17. bezeichnet, was nur dann richtig ist, wenn man die Fuge op. 133, als 16. Quartett rechnet, wofür dieselbe vollgültig gelten mag. Für Pianoforte vierhändig von A. B. Marx, das Lento 2 händig von **Mortier de Fontaine** (**Denotkine** in St. Petersburg). Siehe die Analyse bei op. 127.

* * *

Op. 136. Der glorreiche Augenblick. Text von Weißenbach. Kantate für 4 Singstimmen und Orchester. Partitur (Haslinger) vom Verleger, nach dem Tode Beethovens, dem Kaiser von Oesterreich Franz I., dem Kaiser von Rußland Nikolaus I., und dem König von Preußen Friedrich Wilhelm III. gewidmet, Prachtausgabe mit 4 gemalten Titel- und Dedikations-Blättern, Preis: 200 Gulden, die Ausgabe mit schwarzen Titelkupfern, 15 Gulden. Komponirt für den Kongreß in Wien (1814). Nach dem Tode Beethovens mit Text von Rochlitz (Preis der Tonkunst) unter diesem Titel für Pianoforte, 2 und 4 händig von Czerny; auch im Klavierauszuge. Ein politisches Gelegenheitsstück in dem Beethoven-Faktur nichts von Beethoven-Ideen zu finden ist. Das Werk kam mit der A Dur-Symphonie und Wellingtons Sieg (op. 91, 92) in dem zum Besten Beethovens, am 29. November 1814 veranstalteten Konzerte zur 1. Aufführung.

Nr. 1. Chor Allegro ma non troppo A Dur, $^4/_4$, (Europa steht). Nr. 2. Rezitativ D Dur, Andante (O seht sie). Andante sostenuto $^2/_4$ F Dur (erkennst Du nicht); Allegro, Chor F Dur $^6/_8$ (Vienna, Vienna). Nr. 3. Rezitativ, Allegro, B Dur $^4/_4$ (O Himmel welch' Entzücken), Arie mit Chor, Allegro ma non troppo, B Dur $^4/_4$ (Alle die Herrscher darf ich grüßen! Heil Vienna Dir und Glück!) Nr. 4. Rezitativ, $^4/_4$ H Dur (das Auge schaut), Cavatine mit Chor, Adagio G Dur (dem die erste Zähre). Nr. 5. Rezitativ, Allegro A Dur $^4/_4$ (der den Bund im Sturme fest gehalten), Quartett, Allegretto $^3/_8$ A Dur (in meinen Mauern bauen sich neue Zeiten auf). Nr. 6. Chor der Frauen, Kinder, Männer, $^3/_4$ C Dur, Poco Allegro, Schlußchor (Vindobona!) Presto $^4/_4$ alla breve. C Dur, Schluß in A Dur.

A. M. Z. 1814 S. 867. Das Gedicht verdiente (?) von einem ausgezeichneten Komponisten in Musik gesetzt zu werden. Groß und ergreifend waren die Chöre: Wer muß die Hehre sein; Heil Vienna! Noch zeichnete sich aus ein Quartett und der Chor der Frauen, Kinder, Männer, jeder einzeln, dann alle 3 Chöre zusammen fugirt, von imposanter Wirkung. Außer dem Hof und sämmtlichen anwesenden Monarchen war der Saal zum Erdrücken voll. Am 2. December fand die Wiederholung dieses Konzerts statt (hiernach ist die Bemerkung im thematischen Katalog von Breitkopf zu

berichtigen, die Kantate sei nur ein einziges Mal, sonst nie wieder und nirgends weiter, aufgeführt worden).

Schindler Biogr. S. 97: Beethoven legte keinen Werth auf das Werk (er legte auch auf Meisterwerke keinen Werth, vergl. op. 16, 20), obgleich es ihm das Diplom eines Wiener Ehrenbürgers verschaffte *). Weißenbach (meine Reise zum Congreß, Wien bei Wallishausser 1816 S. 166). Wie die höchste Fülle von Zeugungskraft dem geschlechtlosen Thiere

---

*) A. M. Z. 1816, S. 121. Beethoven hat von dem hiesigen (Wiener) Magistrate aus Rücksicht auf die Bereitwilligkeit, mit welcher er zu wiederholten Malen seine Kompositionen wohlthätigen Zwecken widmete, das Bürgerdiplom erhalten (Mithin nicht für die Komposition der Kantate) Es heißt im Originaldiplom, von dem uns K. Holz Kopie gegeben hat: in Berücksichtigung, daß Herr Ludwig van Beethoven die Aufführung seiner musikalischen Instrumental-Komposition zum Besten der in dem Hospital zu St. Max befindlichen Bürger, Bürgerinnen und Bürgerskinder nicht nur unentgeltlich überlassen, sondern auch mit anspruchloser Bereitwilligkeit hiebei die Leitung persönlich übernommen und durch diese menschenfreundliche Bemühung dem Armen-Fonds eine so reichliche Einnahme verschafft hat u. s. w. Wien, den 16. Novbr. 1815. Unterschrieben Stephan, Edler von Wohlleben Bürgermeister u. s. w. Das Heldengeflüster in der Eroica hatte den Magistrat nicht auf den Geisteshelden, die Wiedergeburt der Natur in der Pastorale, nicht auf den großen Naturanschauer aufmerksam gemacht, der zur höchsten Ehre der Kaiserstadt in Wien seit 23 Jahren (!) Aufenthalt genommen hatte; dazu gehörte das Einschreiten einer (wie es im Diplom heißt) Bürgerspitals-Wirthschafts-Kommission! Wien hat viel zu thun, um seine Beethoven-Schande zu sühnen. Das Errichten eines Monuments wäre etwas; die Begründung einer Beethoven-Stiftung bei Gelegenheit des Beethoven-Jubiläums 1870 wäre mehr.

gegeben ist, das aus jeder Stelle seines Leibes unablässig sich selbst heraustreibt, und immerfort neu gebärt, so kann von Beethoven gesagt werden, er sei so sehr Tonsinn, daß er des Gehörs wohl entbehren kann. Ohne Unterlaß gebärt er sich selbst, treibt die Gebilde hervor, die er nicht durch das Gehörorgan, sondern von Gott empfängt. Unsere Tage haben Orden wie Flocken ausgeworfen; auf diese Brust ist keiner gefallen! Die Herrscher Europas werden sich in diesen Mauern versammeln, es kann keiner kommen, den nicht der Geist Beethovens über den Thron hinausgehoben hätte! Der nur, sagt Sokrates, ist der größte Tonkünstler, der sich zur wahren übersinnlichen Harmonie emporschwingt (das thut Beethovensche Tondichtung, wie keine andere — das ist ganz eigentlich ihr Wahrzeichen). Wer kann es wie Beethoven in allen Euren Reichen, Ihr Fürsten? — Einem großen Maler hob ein großer Kaiser den Pinsel von der Erde auf, vermeinend, dem Großwürdenträger, den Gott gemacht, dürfe Er solchen Dienst leisten, von denen, die Er gemacht, erwarte er hingegen denselben. Der Tonsetzer Paer (!) trägt den französischen Orden. Was ist dieser Paer werth neben unserem Beethoven? — Nicht viel mehr, als überhaupt der Franzose neben dem Deutschen! Unser Goethe trägt den französischen Orden. Seitdem schauen unsere Altmeister aus den versunkenen Jahrhunderten herauf, spähend, welcher von den deutschen Fürsten zuerst jenes fremde Maal auf der Brust unseres herrlichsten Sängers zudecken werde, mit dem Zeichen vaterländischer Herrlichkeit? Wenn er dann im heimischen Ritterschmucke dastehen wird und

die Muse fragt noch: **Quis ut ille?** so kann das Vaterland nur noch auf einen hinweisen, der auch wie jener über alle seine Kunstgenossen hinausragt — auf Beethoven!

* *
*

Op. 137. Fuge für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell, D Dur $^3/_8$ 83 Takte, im Manuscript ist angemerkt: komponirt am 28. November 1817 (Haslinger) Partitur und Stimmen (A. M. Z. 1827 S. 835) zwei- und vierhändig für Pianoforte. Von keinem weiteren als historischen Werth. Eine Vorstufe des von Beethoven mit **op.** 101 umgeschaffenen Fugenbegriffs. Siehe seinen Ausspruch bei **op.** 102.

* *
*

Op. 138. Diese letzte **opus**-Zahl wurde vom Verleger (Breitkopf) der aus dem Nachlasse edirten ersten, im Jahr 1805 komponirten Leonoren-Ouverture, gegeben, in der französischen Ausgabe: **Ouverture caractéristique** (!) **Oeuvre posthume.**

* *
*

Uebersicht der 3. Periode.

Aufgehen der musikalischen Materie in musikalische Geistigkeit.

a) am Klavier allein: in **op.** 101, 106, 109, 110, 111, 120 (5 Solosonaten, 1 Reihe Veränderungen);

b) im Klavier-Duett: in op. 102 (2 Sonaten für Pianoforte und Violoncell);

c) im Violin-Quartett (op. 127, 130, 131, 132, 135, Quartett-Pentaide);

d) in der Symphonie (op. 125, Chorsymphonie);

e) in der Kirche (op. 123, **Missa solemnis**);

„Funfzehn“ Dichtungen, welche die Gesammtheit menschlicher Geistesthätigkeit auf diesen Gebieten, als deren bis jetzt erreichte höchste Spitze darstellen, als qualitative Ideenäußerung in der Tondichtung, sich geben. Nicht vollständig entspricht diesem Begriff op. 124 in der Ouvertüre. Die übrigen zwischen op. 101 und op. 138 liegenden Kompositionen entstanden in der 1. und 2. Periode, erschienen in der 3. Vergl. die Tabelle 10. —

Ende der dritten Periode.

Anhänge.

A. Nummer-Katalog.

(Als zweite Abtheilung des Katalogs citirt.)

Wir erkennen in diesem Verzeichniß die Anfänge eines Katalogs, welcher die Bestimmung hatte, der einzige zu sein, dann über der Reihe der Opus-Zahlen, als Torso liegen blieb. Die gleichen (durch Buchstaben von uns unterschiedenen) Zahlen verschiedener Kompositionen, erklären sich durch die verschiedenen Verleger, deren jeder seiner Nummerirung folgte.

Ist Beethovens Tondichtung nur Mittel zu einem höheren, geistigen Zweck, zu einer Offenbarung aus dem Seelenreiche; so gilt dieser Standpunkt nur ausnahms- und bedingungsweise in diesen nachträglichen Inventarien seines Geistesvermächtnisses. —

1a. 12 Variationen für Pianoforte und Violine, FDur, Thema aus der Oper Figaro (**se vuol ballare Signor Contino**), Leonore von Breuning gewidmet, komponirt im Jahre 1793 (Steiner, Wien), 4 Ausgaben, in der von Simrock unter Nr. 8. —

Beethoven schreibt (Wien, den 2. November 1793, We-

geler, S. 57): Die Variationen werden etwas schwer (?) zum Spielen sein, besonders die Triller im Coda. Das darf Sie, verehrungswürdigste Leonore, nicht abschrecken. Es ist so veranstaltet, daß Sie nichts als den Triller zu machen brauchen, die übrigen Noten lassen Sie aus, weil Sie in der Violinstimme auch vorkommen. Nie würde ich so etwas gesetzt haben (man soll in Politik und Kunst niemals „niemals" sagen; was hat er später neben Trillern zu spielen gegeben? op. 53, 106, 109, 111, Marx, Beethoven, S. 66), aber ich hatte schon öfter bemerkt, daß hier und da einer in Wien war, welcher meistens, wenn ich des Abends phantasirt hatte, des andern Tages viele von meinen Eigenheiten aufschrieb und sich damit brüstete.*) Weil ich nun voraussah, daß bald solche Sachen erscheinen würden, so nahm ich mir vor, ihnen zuvorzukommen. Eine andere Ursache war auch dabei, die hiesigen Klaviermeister in Verlegenheit zu setzen, nämlich: Manche davon sind meine Todfeinde, und so wollte ich mich auf diese Art an ihnen rächen, weil ich vorauswußte, daß man ihnen die Variationen hier und da vorlegen würde, wo die Herren sich dann übel dabei produziren würden.

1b. 13 Variationen für Pianoforte, A Dur, Thema aus

---

*) Beethoven klagte mir (Wegeler) noch über diese Art Spionerie. Er nannte mir Herrn Ab. G. (Gelineck) einen sehr fruchtbaren Kompositeur in Variationen (!), der sich stets in seiner Nähe einquartirte. Es mag dieses eine Ursache mehr gewesen sein, warum Beethoven auch immer eine Wohnung auf einem freien Platz oder auf der Bastei zu haben suchte. Siehe über die Breunings Bd. 1, S. 6, 90.

der Oper: Das rothe Käppel (es war einmal ein alter Mann), komponirt 1794, erschienen 1800 (Witzendorf, Wien, 6 Ausgaben.)

1c. Rondo für Pianoforte, C Dur, erschienen 1800 (Artaria). Der thematische Katalog von Breitkopf giebt dem Stückchen die Opus-Zahl 51; 11 Ausgaben.

2a. 9 Variationen für Pianoforte, A Dur. Thema aus der Oper von Fioravanti: Die schöne Müllerin (la bella molinara, hat der Müller gut gemahlen, quant'e piu bello), komponirt 1797, dem Fürsten Carl Lichnowski gewidmet (Diabelli), 9 Ausgaben. Momigny (Cours complet d'harmonie, Paris 1806) will die Variationen, wo der Baß solo mit cis, d (Sechzehntheile) anfängt, mit h, cis angefangen wissen; c'est manquer d'exactitude et composer comme ceux qui n'ont pas appris le contrepoint, sagt dieser Kauz, et Mr. Beethoven a donné de trop grandes preuves de savoir, pour qu'on puisse soupçonner qu'il n'a fait que des études superficielles (!). — Die Ausstellung hat mit Harmonie und Kontrapunkt gar nichts zu schaffen. Das ergötzliche Kapitel ist überschrieben: Des tâches dans le soleil, ou des fautes et singularités comdamnables (!) qui se trouvent ça et là dans les ouvrages des grands maîtres. Vergl. Bd. 2, S. 70. —

2b. Rondo für Pianoforte, G Dur, Andante cantabile e grazioso, der Gräfin Lichnowski gewidmet (Artaria), 12 Ausgaben. Arrangirt für Violine und Violoncell. Ein reizendes Handstück. Der Uebergang von G Dur nach E Dur

X 1797

ist schon früh die Beethovensche Terz-Modulation (e, untere Terz von g).

3a. 6 Variationen für Pianoforte, G Dur, Thema aus der Oper: Die schöne Müllerin (la bella molinara, mich fliehen alle Freuden, nel cor piu non mi sento), Artaria, 13 Ausgaben, komponirt 1797. Beethoven war mit einer ihm sehr werthen Dame in einer Loge, als eben La Molinara aufgeführt wurde. Bei dem bekannten nel cor piu non mi sento, sagte die Dame, sie habe Variationen über dieses Thema gehabt, sie aber verloren. Beethoven schrieb in der Nacht die 6 Variationen hierüber und schickte sie am andern Morgen der Dame mit der Aufschrift: Variazioni u. s. w., perdute per la — ritrovate per Luigi van Beethoven (Ries, S. 80).

3b. 2 Menuetts für Pianoforte zu 4 Händen, aus dem Trio op. 3 ohne Beethovens Zuthun arrangirt.

4. 12 Variationen für Pianoforte, C Dur $^4/_4$, über das Vigano Menuett (Variazioni sul minuetto alla Vigano, ballato dalla signora Venturini e signore Chechi, nel ballo: le nozze disturbate), Artaria, 10 Ausgaben.

5a. 12 Variationen für Pianoforte über den von Mlle. Cassentini im Ballet: Das Waldmädchen, getanzten russischen (?) Tanz, A Dur, komponirt 1794, der Gräfin Browne, geb. von Vietinghof, gewidmet. Artaria, 17 Ausgaben. Für die Dedikation hatte Beethoven vom Grafen Browne ein schönes Reitpferd zum Geschenk erhalten; er ritt es einigemal, vergaß es aber bald darauf, und was schlimmer war, auch dessen

Futter. Sein Bedienter, der dieses gar bald bemerkte, fing an das Pferd zu seinem eignen Vortheil auszuleihen und übergab, um Beethoven nicht aufmerksam zu machen, lang keine Futterrechnung. Endlich aber ward zu Beethovens größtem Erstaunen eine gar große eingereicht, welche ihm plötzlich sein Pferd und zugleich seine Nachlässigkeit in's Gedächtniß zurückrief. Ries, S. 120.

5b. 12 Variationen für Pianoforte und Violine (oder Violoncell), Thema aus dem Händelschen Oratorium Judas Makkabäus (see the conquering hero comes). G Dur, der Fürstin Lichnowski gewidmet (Artaria) 8 Ausgaben; für Pianoforte vierhändig (Cranz) für Violine, Alt und Violoncell von Louis Maurer (Manuscript, Rußland). Mit Symptomen der 2. Periode; Zeit der Entstehung wie des Erscheinens nicht bestimmbar.

6. 12 Variationen für Pianoforte und Violoncell (oder Violine), Thema aus der Zauberflöte: Ein Mädchen oder Weibchen. Es Dur, erschienen 1799. A. M. Z., 1799, S. 366, 8 Ausgaben, in der Pariser von Brandus, das Thema auf den Text: la vie est un voyage (!). Die erste von J. Traeg in Wien, nicht Artaria, wie der thematische Katalog von Breitkopf angiebt. Vergl. Nr. 7. Trägt auch fälschlich die Opus-Zahl 66.

7. 8 Variationen für Pianoforte, C Dur, Thema aus der Oper: Richard Löwenherz von Gretry, mich brennt ein heißes Fieber (une fièvre brûlante). Erschienen 1799. A. M. Z., 1799, S. 366, 9 Ausgaben. Die erste abermals von

F. Traeg in Wien, nicht Diabelli, wie der thematische Katalog von Breitkopf angiebt.

A. M. Z. l. c. Daß Herr von Beethoven ein sehr fertiger Klavierspieler ist, ist bekannt, ob er aber ein eben so glücklicher Tonsetzer sei, ist eine Frage (!) die, nach vorliegenden Proben (Nr. 6, Nr. 7) zu urtheilen, schwerer bejaht werden dürfte. Rezensent will damit nicht sagen, daß ihm nicht einige dieser Veränderungen gefallen haben sollten (was lag daran?), er gesteht gern, daß die, über: mich brennt ein heißes Fieber, Herrn Beethoven besser gerathen sind, als Mozarten, der dasselbe Thema bearbeitet hat. Aber weniger glücklich ist Herr Beethoven in Nr. 6, wo er sich Rückungen und Härten erlaubt, die nichts weniger als schön sind. Man sehe besonders Variaton 12, wo er in gebrochnen Akkorden von F Dur nach D Dur modulirt und auf einmal, nachdem das Thema in dieser Tonart gehört worden ist, wieder in f zurückfällt (es waren eben Ahnungen seines späteren Modulationsgesetzes in der Terz, d Unterterz von f). Schließlich giebt der Rezensent (!) Beethoven (!) den Rath: Voglers Beurtheilung der Forkelschen Variationen über God save the King zu studiren. Von den erwähnten Uebergängen heißt es: sie sind und bleiben p l a t t und sind und bleiben es nur desto mehr, je prätensionirter (!) und ankündigender sie sein sollen.

8. 10 Variationen für Pianoforte B Dur Thema aus der Oper von Salieri: Falstaf (la stessa la stessissima) der Gräfin Keglevics gewidmet, vergl. op. 15 (Artaria) 7 Ausgaben. Erschienen 1799. A. M. Z. 1799 S. 607 wo es

heißt: Mit diesen kann man nun gar nicht zufrieden (!) sein, wie sind sie steif, gesucht (!) Beethoven mag phantasiren können, zu variiren versteht er nicht (!) So wurde das größte Variationen-Genie der Welt von den lieben Zeitgenossen beurtheilt. Vergl. Nr. 6, 7.

9. 7 Variationen für Pianoforte, F Dur, Thema aus der Oper: Das unterbrochene Opferfest (Kind, willst du ruhig schlafen) Witzendorf (Wien) 7 Ausgaben. Erschien im Oktober 1800 (Karl Holz). Die Originalausgabe besagt: **Variations composées par L. v. Beethoven et P. C. Hoffmann.** Die Beethovenschen folgen den Hoffmannschen. Später sind nur die 7 Beethovenschen verlegt worden. Die einzige Collaboration Beethovens.

10 a. 8 Variationen für Pianoforte. Thema aus der Oper Soliman (tändeln und scherzen) F Dur. Witzendorf (Wien) 7 Ausgaben, der Gräfin Browne geb. Vietinghoff gewidmet. A. M. Z. 1800 S. 425. Leicht und gefällig, Nr. 8, hat einen angenehm (!) imitirten Satz.

10 b. 7 Variationen für Pianoforte und Violoncell (oder Violine) Thema aus der Zauberflöte (bei Männern, welche Liebe fühlen) Es Dur, dem Grafen Browne gewidmet. Mollo (Wien) nicht bei Witzendorf wie der thematische Katalog von Breitkopf angiebt. 5 Ausgaben. Trägt in der seltenen Originalausgabe das Datum **le 1 Janvier 1802.** A. M. Z. 1802 S. 189 wo es heißt: Mit durchgehend obligatem Violoncell, was auf dem Titel am wenigsten unbemerkt bleiben sollen, und wer diese Stimme vortragen will, muß seines In-

struments sehr mächtig sein. Gehören übrigens nicht (damals wohl) unter die vorzüglichsten die wir diesem Meister verdanken.

Für Pianoforte vierhändig (Cranz). Im Styl der 2. Periode, das Minore und Finale interessant, das Ganze bedeutsam. Ein Mittelglied der 1. und 2. Periode im Veränderungsstyl.

11. 6 sehr leichte (très faciles) Variationen für Pianoforte Originalthema, **Andante quasi Allegretto** $^2/_4$ G Dur (Diabelli) 6 Ausgaben. Als Lied für eine Singstimme mit Pianoforte oder Guitarre (holde Liebe deine Freuden). Ansprechendes Handstück mit schön erfundenem Thema.

12. 6 leichte (faciles) Variationen für Pianoforte oder Harfe (das einzige Beispiel einer Beethoven-Erinnerung an die der Konkurrenz mit dem Klavier erlegene Harfe). F Dur, $^4/_4$, Schweizerthema (air suisse). Erschien 1802, Witzendorf (Wien), 8 Ausgaben.

13. 24 Variationen für Pianoforte, Thema von Righini: **Vieni amore**, D Dur, der Gräfin Hatzfeld, geb. Gräfin von Girodin, gewidmet. Komponirt 1794 (Artaria), 7 Ausgaben. Die ersten Variationen, die Beethoven schrieb und seine vierte Komposition. (Schindler, Biogr., S. 22.) Beethoven, der bis dahin noch keine großen Klavierspieler gehört hatte, kannte nicht die feineren Nüancirungen in Behandlung dieses Instruments, sein Spiel war rauh und hart. Da kam er von Bonn nach Aschaffenburg, wo er durch Ries (Vater), Simrock und die beiden Romberg (Andreas und Bernhard) zu Sterkel gebracht wurde, der leicht, gefällig, wie Ries sich ausdrückte, etwas Damenartig spielte. Beethoven stand neben

ihm. Nun sollte auch er spielen, that dieses jedoch erst dann, als Sterkel ihm zu verstehen gab, er zweifle, daß selbst der Kompositeur der Variationen (vieni amore) sie fertig spielen könne. Jetzt spielte Beethoven nicht nur diese, soviel er sich deren erinnerte, sondern gleich noch eine Anzahl anderer, nicht weniger schwierige, und dies zur größten Ueberraschung der Zuhörer, vollkommen und durchaus in der nämlichen gefälligen Manier, die ihm an Sterkel aufgefallen war. Wegeler, S. 16. Hiernach ist Marx zu berichtigen, wenn er erzählt (Beethoven, S. 13), es habe sich um Sterkelsche Variationen auf das Thema vieni amore gehandelt.

14—23. Diese Nrn. fehlen.

24. Der Wachtelschlag. Für eine Singstimme und Pianoforte, Larghetto, $^2/_4$ F Dur, 107 Takte. Wien (Kunst- und Industrie-Comptoir), nicht bei Haslinger, wie der thematische Katalog von Breitkopf angiebt. 10 Ausgaben, für Pianoforte vierhändig (mit Variationen von Kuhlau). A. M. Z., 1804, S. 642. Ein kleines, aber vortreffliches Musikstück. Die Nachahmung des Wachtelschlags im Gedicht: Fürchte Gott! Liebe Gott! Lobe Gott! hat Beethoven sehr zart aufzufassen und auszubilden gewußt. Seine Musik ist fast ganz auf die den Wachtelschlag nachahmende Figur (punktirte) gebaut. —

25. 7 Variationen für Pianoforte über God save the king, C Dur, Kunst- und Industrie-Comptoir (Wien), nicht bei Haslinger, wie der thematische Katalog von Breitkopf angiebt. 9 Ausgaben, A. M. Z., 1804, S. 643, halten sich in der gewöhnlichen Sphäre, Beethovens Geist verräth sich

aber doch (?) in der 1., 4. und 7. Variation. Sagen wir: ohne Interesse und das Thema sehr unvortheilhaft gesetzt.

26. 5 Variationen für Pianoforte über **Rule Britannia**, D Dur, Kunst- und Industrie-Comptoir (Wien), 9 Ausgaben. Bedeutsamer als Nr. 25. Das Thema, wie in Nr. 25, nicht effektreich genug gesetzt. Marx (Beethoven S. 67) sagt: einem seiner Raptus-Anfälle zuzuschreiben, sie bringen Widerhaariges ohne tiefe Ergebniß, als hätte Jemand anders den profunden Beethoven nachahmen wollen und nur seine „**Airs**“ ihm abgesehen. Mit diesem Urtheil kann man nicht stimmen. Es ist eine höhere Behandlung des Instruments sichtbar als damals Brauch war.

27. 6 Variationen für Pianoforte zu 4 Händen, D Dur, Originalthema (Lied: ich denke Dein, **Andante cantabile** $^4/_4$). Im Jahre 1800 den Gräfinnen Josephine Deym und Therese Brunswick (vergl. op. 78) ins Stammbuch geschrieben. Kunst- und Ind.-Comptoir (Wien), 6 Ausgaben. Das Lied unvergleichlich schön; die Veränderungen nicht ohne Interesse, besonders Nr. 3, in Frage und Antwort.

28. Menuett für Pianoforte, **Moderato** Es Dur, Trio, As Dur, zusammen 61 Takte, André (Offenbach) zuerst ohne Nummer. Vergl. Nr. 35. Ohne Interesse.

29. Präludium für Pianoforte $^3/_2$, F Moll 48 Takte, Steiner (Wien) 5 Ausgaben, vergl. Nr. 35. Interessant.

30 und 31. Diese Nummern fehlen.

32. An die Hoffnung von Tiedge (Die du so gern), 33 Takte, Es Dur, **Poco Adagio**, trägt auch die **Opus**-Zah-

len 32 und 52; nicht zu verwechseln mit op. 94 (An die Hoffnung von Tiedge) für eine Singstimme mit Pianoforte (André) 7 Ausgaben. A. M. Z. 1806. S. 815. Eine Kleinigkeit, die nicht übersehen werden sollte.

33, 34. Fehlen.

35. Andante (favori) für Pianoforte $^3/_8$ F Dur. Auch für 2 Violinen, Alt und Violoncell, K. und Ind.-Comptoir (Wien), 9 Ausgaben. Haslinger hat in seiner Gesammtausgabe Beethovenscher Werke, Nr. 35, 28, 29 und op. 137 zu einem Heft verbunden. Aus der 2. Periode. In op. 53 (Waldstein, C Dur-Sonate) war anfänglich ein großes Andante. Ein Freund Beethovens äußerte ihm, die Sonate sei zu lang, worauf dieser von ihm fürchterlich hergenommen wurde. Allein ruhigere Ueberlegung überzeugte Beethoven bald von der Richtigkeit der Bemerkung. Er gab nun das große Andante in F Dur $^3/_8$ allein heraus und komponirte die interessante Introduktion zum Rondo, die sich in der Sonate findet, später hinzu. Ries S. 101. Diese Nachricht scheint zweifellos, dennoch giebt der thematische Katalog von Breitkopf, die Andante als für 2 Violinen, Alt und Violoncell geschrieben, an. Von Silcher als Lied auf den Text (diesen Frieden, diese Wonne). Die Form von Nr. 35 ist die der noch nicht konkret Beethovensch charakterisirten Veränderung.

Bezeichnend ist, was Ries (S. 102) erzählt, Beethoven habe ihm die Andante vorgespielt, hierauf Ries dem Fürsten Lichnowski, so viel er sich des Stücks zu erinnern gewußt,

der Fürst, der sich einen Scherz machen wollen, Beethoven als seine, des Fürsten Komposition, worauf Beethoven nie mehr in Gegenwart von Ries gespielt, ihn sogar bei einer Probe des Fidelio entfernt habe und trotz aller Vorstellungen des Fürsten, sich nicht mehr vor Ries hören lassen wollen. —

Die A. M. Z. 1806, S. 672 sagt von dem Variationensatz: eine schätzbare Kleinigkeit (!) wie sie ein Mann von Genie und ein braver Klavierspieler (?) schreiben kann. Vergl. Marx bei Nr. 36.

36. 32 Variationen für Pianoforte (Originalthema 3/4 C Moll, Allegretto 8 Takte) fälschlich auch unter der Opus-Zahl 36, K. und Ind.-Comptoir (Wien) nicht Haslinger wie der thematische Katalog von Breitkopf angiebt. 8 Ausgaben.

Das Thema, rezitativisch angelassen, ist in der Tragödie zu Hause. Atris circumvolat alis. Die Nummer-Variationen sind mit wenigen Ausnahmen (5 b, 10 b, 27, 35) aufpolirte Knöpfe vom Mozart-Rock.

Anders in Nr. 36. Hier vertauscht Beethoven das traditionelle Variationen-Habit gegen die Blouse des modernen Arbeiters. Im Voraus ist er die durch unsere Tage geschaffene Größe gut berechtigter Persönlichkeit. Nr. 36 erklärt dem Hergebrachten in Form und Behandlung, den Krieg. Mozart kennt Variationen; die Variabilität musikalischen Stoffes, wie sie hier auftritt, kennt er nicht. Dieser Erweiterung des Begriffs (op. 109, 111, 120) begegnet man am frühesten in Nr. 36.

Die A. M. Z. rezensirt Nr. 36 im November 1807.

Zwischen Rezension und Erscheinen hat man durchschnittlich ein Jahr zu rechnen. Wollte man das Erscheinen von Nr. 36 auch zu Anfang des Jahres 1807 setzen, weil die Beurtheilung gegen Ende desselben Platz griff, so ist zu bemerken, daß ein Werk nicht leicht im Jahr seiner Vollendung, gewöhnlich mehre Jahre später erschien. Man möchte sagen, daß Beethoven Veröffentlichung für Trennung galt, daß er versucht gewesen, gleich jenem durch Hoffmann verewigten Goldschmied von Paris, seine Meisterwerke mit Gewalt dem Pöbel zu entreißen, dessen Geldbeute sie geworden waren.

Setzen wir das Entstehen von Nr. 36, nach Vollendung der **Eroica**, (1805) wofür innere Gründe sprechen, denn der Variationensatz der **Eroica** (das Völkerlied im Finale) steht dem Kern der Formanschauung nach, im Schacht des alten Begriffs (mit neuen Anwendungen). Nr. 36 hingegen ist das Kind des neuen, des durch Beethoven geschaffenen Veränderungsstyls, dessen höchste Spitze am Klavier, in den 33 Veränderungen **op. 120** liegt.

Im Gehalt haben wir einen Gedanken, der in der **Marcia funebre** der **Eroica** Platz greifen können. Da ist der Sargdeckel des Themas. Es gilt in 8 Takten das Gerüste bauen, auf dem der Trauergedanke sich entfalte. Der gewandte Klavier-Aal thut's nicht. Verschließen Sie das Bischen Fingerherrlichkeit in der Familienlade auf dem einsamen Hausflur und die Hausthür dazu, denn da kommt der Trauerzug das enge Gäßchen herauf, das in das engste führt.

Ja! diese 8 Takte Leichenstein! Mit dem Anschlagen der

ersten Note (C Moll-Akkord solo) steht der Schüler oder Meister da, der Alltagsmensch oder die künstlerische Seele. Und wie wortkarg! In 8 Takten ein forte, ein sforzando, ein piano. So wenig für so viel! Das wird Allegretto überschrieben — ein flüssiger Andante-Schritt (Bd. 2, S. 1, 20).

Der 2. Takt im Thema erweicht (Dominante). Der Gang hinauf (g, a, h, c, d, e) herzsprengender Sehnsucht voll, will gleichsam als **Maggiore** angesprochen sein. Wie Honig ist die Quintole zu träufeln, nicht wie Kommißbrod in den Klavier-Ofen zu schieben.

Der kurze auf die große Note im Thema folgende Werth (Sechszehntheil 1. und 3. Takt) will in den nächsten (Achtel, 2. und 4. Takt) hineingesungen und doch kurz erhalten sein. Er ist der Bewegungskern des thematischen Monogramms.

Wie unglücklich fühlen diese beiden f in der Oktave (4. Takt). Wie sie sich steigern zum Leid der beiden fis in der Oktave (5. Takt). Wie das zur Spitze drängt (6. Takt), um zum Grabe, dem Ausgang, hinabzusinken (7. und 8. Takt). Das letzte c des letzten mit der Ruhe einer Todtenhand hinabzuführenden Takts ist wieder als **Maggiore** (Erlösung) anzusprechen.

Die eng unter einander verstrickten 32 Veränderungen bieten im Ganzen der Reihe ein Ganzes. Da kann nicht geschickt genug aus einer in die andere eingelenkt werden.

Einsam klagend entsteigt dem Grabe des Themas die 1. Variation; mit Vorliebe eine und dieselbe Note verfolgend. Gefühls-, kein Spielreichthum. Nicht klavier-

leichtsinnig sind diese sechsmal hintereinander wiederholten Noten abzutrippeln, gehaltlich zu steigern. Von künstlerisch freier Ueberwältigung spricht die Bezeichnung: **leggiermente.** Die 2. Variation ist die Wiederholung der ersten durch eine andere, durch die linke Hand (gleichsam eine Reprise mit Bruststimme). Die 3. Variation ist Vereinigung beider.

Der 7. Takt im Thema war durch eine Pause im ersten Werth charakterisirt.

Im 7. Takt der 3. Variation schreibt Beethoven eine in beiden Händen konvergirende Quintole, von der die 5. Note allein themapflichtig ist, die 4 andern sind gleichsam redende Pausen.

Variation 4 bis 10 bringen stürmische Handlung. Alles durchwühlt, in Brand gesteckt. Steigend, klimmend, siegend. Immer zu, immer zu! — Auch etwas Klavierherrlichkeit in Doppelgriffen (Veränderung 8) als Vorläuferin des Hummel-Moscheles-Pianoforte.

Variation 11. Wiederholung der zehnten durch eine andere, durch die rechte Hand (Reprise mit Kopfstimme) das umgekehrte Verhältniß der ersten und zweiten.

Variation 12 bis 16. Erlösungsperiode der Idee in 5 **Maggioren** nach einander. Die Alten schrieben eins, wenn's hoch kam, zwei. Anders als in anderen Köpfen gestaltet sich in diesem Kopfe die Welt! Diese Dur-Reihe ist ein Beethoven-Chor im Sinn antiker Tragödie. Variation 12 eröffnet den Reigen. Eine kleine Kantate. Sehr richtig bemerkt Hugo Dingelstädt (siehe op. 27), daß ein Beethoven anders

in Liebe kommt, sich anders dabei nimmt, wie andere Menschen. **L'amor che muove il sol e l'altre stelle**, singt Dante, auch anders wie Andere.

Variation 12 ist das Beethovensche Sehnsuchtsmotiv **che muove il sol e l'altre stelle**, das alles Leid in ewiges Licht taucht. Diesen Herzens-Cantus bezeichnet Beethoven **p. semplice**. In der Reihe behauptet er die Stellung des Liebes- und Sehnsuchtrufes von Variation 3 in **op.** 120.

Daß Beethoven immer und glühend geliebt hat, steht fest, schreibt Dingelstädt, nirgend aber finden sich Andeutungen, daß er wieder geliebt worden sei. Unter den deutschen Frauen hat es nicht eine gegeben, die dem Manne gewachsen war; alle haben dieses von Genie-Blitzen durchfurchte Antlitz, diesen Riesen-Geist, in seiner rauhen Hülle nicht erkannt, und ohne geliebt zu sein, ist er eingegangen in der ewigen Liebe Schooß. Die deutschen Frauen haben den gefesselten Prometheus vor sich leiden sehen und keine hat die Hand ausgestreckt um ihm die schweren Ketten tragen zu helfen. Da hat er sich zum Ideal geflüchtet und so herrlich gesungen und gedichtet, daß, so lange die Erde steht, man den Beethoven nicht vergessen wird und alle kommenden Geschlechter an seinen Tönen Freude, Erhebung und Trost finden werden.

Variation 13. Verlegung der Oberstimme des Cantus (Variation 12) in die Mittelstimmen (linke Hand) zu einer in der rechten hinzugekommenen Figur.

Er läßt nicht leicht ab. Nach dem Terzenspiel in Variation 14 (ein Klavier-Intermezzo) schwellen ihm nur sehn-

süchtiger die Flügel. Variation 15 wird zu einem der leidenschaftlichsten Züge seines leidenschaftlichen Tongeistes. Diese synkopirten Triolen sind der Klimax des in Variation 12 angestimmten Cantus:

„Ringende Geister und Herzen mit Schwingen!“

Variation 16 letzte Strophe der Dur-Chöre, Wiederholung von Variation 15 in anders, zu unverändertem Baß, figurirter Oberstimme, als hyperbolische Erweiterung der Themagrenze, durch Erweiterungen in der Idee der Variabilität. In der Art der voraufgegangenen Wiederholungen einer Variation durch die andere, hier am prägnantesten. Zum Nachdenken einladend ist die einzige Abweichung im 6. Takt der 16. Variation vom 6. Takt der 15. (Oberstimmen).

Nach der erfrischenden **Maggiore**-Episode (Var. 12—16) braucht Beethoven, wie im Versehen, den von den Alten hergebrachten Pleonasmus: **Minore** für die 17. Variation, später (op. 120) nicht mehr.

Aus dem Köcher der Leiden hat er einen neuen Pfeil gezogen. Auf dies tragische Lamento (17. Variation) auf die in Skalen fluthende 18. Variation von diesen Momenten seiner Veränderungsidee, kommt er zurück auf umständlichere Horoskope der von ihm vorgesehenen, Cramer, Hummel, Moscheles (Variation 12—30).

Variation 19 ist eine Hummelthat, Variation 20, 21 (Wiederholung von Variation 20 durch eine andere, durch die rechte Hand) Variation 29, errathen das Klavierthum der damals (1805) noch nicht geborenen, bedeutsamen Cramerschen

Etüden. Aber ein rechter Beethoven-Schalk ist wiederum Variation 23, wo in der Tiefe das Gerippe der Baßfortschreitung im Thema, sich als ein chromatisches aufdeckt (c, h, b, a, as, g), woran, beim Thema zu denken, nicht Zeit war. Er spielt so Versteckens mit Geistern! Dazu etwas Wellengekräusel an der Oberfläche (Sechszehntheilbegleitung in der Oberstimme). Die Zeitgenossen mit ihren steifen Organistenfingern, nannten das effektlose Spielerei (siehe unten).

Variation 30. Präludirt den Beethoven-Errungenschaften im Kirchenstyle dieser Art in op. 120. Minore sagt's nicht. Das kreucht mit Geisterkrallen heran, dunkelt aus bodenlosen Abgründen empor, lebt und webt in namenloser Wahlverwandtschaft mit dem Trio des Scherzos im großen B Dur-Klavier-Trio (op. 97).

Variation 31 rollt entfernt (pp) den Donner des Ausgangs in der zweiunddreißigsten, welche letzte Variation allein die Themagrenze (von 8 Takten) überschreitend, die Form der Doppelvariation (vergl. op. 109, 111) annimmt. Hier begiebt es sich, daß Quintolen im Baß, zu Septolen in der Oberstimme einschneiden, wie man an den Fäden von Strichregen beobachtet, was die Symmetrie-Heuler um so mehr Zeter schreien ließ, als kein Mozart-Parapluie bei der Hand war, sie auch, durch dieselbe rhythmische Mixtur im Sturm der Pastoral-Symphonide, aus dem Regen in die Traufe kamen. Durfte Beethoven doch die Quintole im Thema, nicht verloren gehen. Das sind so seine Thema-Paroxismen. Das geht naturwüchsig drauf und dran, in Beethovenscher Steigerung.

Dem Ausführenden ist dabei überlassen (Künstlern überläßt man Alles) wie voll er die Backen nimmt, denn die 32. Variation führt die fluthende Figur aus dem letzten Takt der einunddreißigsten, die sempre pp zu blasen anfing und crescendo endigte, auf Sturmesflügeln weiter, ohne daß ihr mehr als ein piu crescendo nachgerufen wird.

Die Spitze des Wetters liegt im ff des 8. Taktes der 32. Variation. Nach der Einleitung in den voraufgehenden 17 Takten, durch Sturm, entladet sich die Wolke zur letzten (32.) Veränderung, in einem Sextolen-Sabbath.

Eine reizende Thema-Schmeichelei (pp) liegt vom 19. Takt an in der linken Hand. Dreimal nach einander werden die punktirten Werthe im Thema angeschlagen (25.—27; 29.—31. Takt, das verweis't auf op. 109. Ausgangsvariation.

Der Schluß erfolgt zu den in der Tiefe austobenden Mächten; vom 10. Takt vor Ende, zu der in Variation 7 aufgestellten Begleitungsfigur, dann in nachschlagenden Tonblitzen, wie sie in Variation 22 vorgekommen waren. Beethoven beherrscht eben vollständig sein ganzes Arsenal, von der Kanone bis zum letzten Armbrustbolzen. Ihm ist das Ende auch der Anfang, Alles Eins, Eins Alles — die Idee der Variabilität in der Einheit. Das ist das sonderbare Thema (siehe unten Reichardt) in 8 Takten, 32 Variationen und tausenden von Ideen.

Nr. 36 ist nicht sowohl zu spielen*) als kulturhistorisch

*) Franz Liszt schreibt uns: quelle bête de mot que celui

zu verstehen; außerhalb der vier Wände jedes bürgerlich eingepferchten Lebens. Die mechanischen Schwierigkeiten verhalten sich zu denen in op. 120, welches Werk wir bei Nr. 36, wie die Potenz zum Quotienten im Auge behalten, wie der Jüngling zum Mann. Aber dieser Jüngling will sich im Vollgefühl der Jugendkraft, frei nach allen Seiten bewegen. Nicht im Papp-Harnisch einer Musikalien-Leihanstalt, will Nr. 36 nach Hause getragen sein, in Gesellschaft von Strick- und Marktbeutel; als Sternschnuppe auf dem Ocean des Schönen, will so etwas bewundert sein.

Nr. 36 entstand mehre Jahre später als op. 35, welches Werk bereits für einen der höchsten Standpunkte des Veränderungsstyls zweiter Periode, am Klavier, gelten mag. Als Schwerpunkt des Nummer-Katalogs hat Nr. 36 die Bedeutung, welche Ideen Beethovens behaupten, wenn er allein am Klavier ist und nicht an ein Duettinstrument dabei denkt. Nr. 36 ist somit ein wichtiger Abschnitt im Prozeß Beethovenschen Musikdenkens. Daß von keiner Formbrecher-Theorie die Rede ist (wie uns Marx, Beethoven Bd. 1, S. 84 nachsagen wollen), sondern nur von neuen Formen die in neuen Ideen wurzeln, versteht sich bei dem rationellen Geiste Beethovens von selbst. Die Form ist die Erscheinung der Idee. Aeußerliches Erscheinen des Innern. Man hätte

---

de jouer, à moins qu'on ne le prenne dans le cas du jeu des forces de la nature, de la libre effusion des énergies de l'âme. Tief bedeutsame Worte.

uns zutrauen können, das nie anders gefaßt zu haben. Vergl. die für alle Zeiten maßgebenden Anschauungen von Marx aus dem Jahre 1824 bei op. 111.

Archiv.

A. M. Z 1807, S. 94. Beethoven folgt in diesem Werkchen der ältesten, besonders der altdeutschen Weise, Variationen zu schreiben, mehr als der jetzt gebräuchlichen, und namentlich hat Händel Variationen in dieser Gattung (hier sind die 62 über ein und dasselbe kleine Thema gemeint), nur allerdings mit weniger frei und leicht bewegter, aber auch weniger hin- und herflatternder Phantasie ausgearbeitet. Durch diese Prozedur (!) hat Beethoven auch diesem kleinen Produkte einen anziehenden Reiz des Ungewöhnlichen (!) zu geben gewußt. Er nimmt ein kurzes, höchst einfaches Thema, verändert dies mit großem Reichthum harmonischer Kunst und gewaltigem Apparat an Figuren aller zum Theil sehr wunderlicher Art, Variation 32 z. B., wo die linke Hand Quintolen, die rechte Septolen dazu bekömmt! bleibt aber im Ganzen dem ernsten, schwermüthigen Charakter des Themas getreu, so daß man die wechselnden Gegenstände, die diese Variation gegen einander meistens bilden, ansehen und genießen kann, wie eine lange Reihe Bilder dergleichen alte, orientalische Dichter aufstellen, wovon alle denselben Gegenstand, aber von verschiedenen und einander entgegenstehenden Seiten, darstellen. Daß unter diesen 32 Variationen nicht alle von gleichem Werthe seien (wir unterschieden die Klaviergruppe von der Ideengruppe), manche wunderliche Künsteleien (?) und effektlose Spielereien (?) enthalten, wie Variation 9, Variation 23 (die chromatische Obduktion des Themas!), setzt man voraus, wenn man Beethoven ohne Parteilichkeit (köstlich!) kennen gelernt hat, so wie, daß andere dieser Sätzchen uud weit mehre, der Erfindung wie Ausführung nach, wahre kleine Meisterstücke darbieten.

Reichardt (Vertraute Briefe. Amsterdam 1810). Wien, Dezember 1808. Mad. Bigot de Morogues (scheint die Belleville-Oury

jener Zeit gewesen zu sein) spielte mit großer Virtuosität die allerschwersten, bizarrsten Variationen von Beethoven über ein sonderbares Thema von 8 Takten (gewiß Nr. 36). Das ganze Konzert bestand aus lauter Musik von Beethoven, der ihr Heiliger zu sein scheint. Beethoven machte in allen Ehren (das verstand sich bei Beethoven von selbst) einer Mad. Bijot (Bigot de Morogues) die Cour und hatte ihr das Auto-Manuscript der F Moll-Sonate (op. 57) versprochen, weil sie dieselbe vom Blatt gelesen hatte, als die Sonate noch nicht gestochen war (jetzt im Besitz des Sohns von Baillot in Paris nebst einem Briefe Beethovens an den Mann der Dame). Mittheilung von Mortier de Fontaine aus Paris (1859).

Auffallend ist die Anschauung von Marx, wenn er (Beethoven, Bd. 1, S. 78) sagt: Es werden nur Spielmotive durchgeführt und förmlich ausgenutzt, daß man bisweilen eher einen tüchtigen Spieler und Klaviermeister als Beethoven für den Verfasser halten sollte. Und weiter (S. 79): Das ganze Werk ist erfüllt von der Energie des selbstgewissen Meisters, der genau weiß, was er will, er trägt überall das Beethovensche Gepräge (wie stimmt das mit der Ansicht von einem tüchtigen Spieler und Klaviermeister als Verfasser?), und gleichwohl nirgends weder im Ganzen noch im Einzelnen ein Zeichen tiefern oder gar idealen Antriebs. Der Meister hat eben prüfen und bewähren wollen, was er dem Spielbegehr des Instruments bieten könne. Aehnliche Arbeiten haben vor ihm Bach und Händel in ihrer Art (die nicht die Beethovens war, weshalb von keiner Aehnlichkeit die Rede sein kann) Bach mit vorherrschender Richtung auf Kanonik, nach ihm Mendelssohn in seinen meisterlich fein gearbeiteten, wenn auch etwas einförmigen (was man nicht Nr. 36 nachsagen wird) Variations sérieuses gegeben, er selber sollte die Aufgabe in höherem Styl später wieder aufnehmen. (Wäre dieser höhere Styl, wäre op. 120 ohne Nr. 36 möglich gewesen?)

37. Fehlt.

38. Die Sehnsucht von Goethe, 4 Melodien für eine Singstimme mit Pianoforte (drei in G Moll $^4/_4$, $^6/_8$, eine in

Es Dur $^3/_4$, drei zählen 11, eine 28 Takte. Steiner (Wien) 5 Ausgaben. Auch mit Begleitung der Guitarre (2 Ausgaben). Die 1. und 4. Melodie für Pianoforte und Violoncell oder Violine von Leibrock (Transkriptionen klassischer Lieder und Gesänge, Braunschweig bei Leibrock) für Pianoforte vierhändig (mit Variationen) von Kuhlau.

B. Buchstaben-Katalog.

(Als dritte Abtheilung des Katalogs citirt.)

Kompositionen, die größtentheils zu Lebzeiten Beethovens ohne Opus-Zahl noch Nummer erschienen. Die Quellen für eine chronologische Anordnung unzureichend. —

A. Instrumentalmusik.

a) Trio in einem Satze für Pianoforte, Violine und Violoncell. An meine kleine Freundin, M. B. (Maximiliane Brentano?) zur Aufmunterung im Klavierspielen. Komponirt im Jahre 1812, 126 Takte, $^6/_8$ Allegretto, B Dur, Dunst (Frankfurt), 3 Ausgaben. Anspruchlos reizend, dem Zweck entsprechend, unter geschickten Händen weiter reichend.

b) Rondo für Pianoforte und Violine. G Dur $^6/_8$, 164 Takte, Simrock (Bonn), 3 Ausgaben. Gewiß aus frühester Zeit. Keine Spur von Beethoven. Erschien März, 1808, A. M. Z.

c) Andante für Pianoforte, G Dur (Simrock). Ein erratum im Katalog von Whistling, eine Verwechslung mit der Andante Nr. 35, 2. Abtheilung.

d) Leichte Sonate, C Dur $^4/_4$, Leonore von Breuning gewidmet. Dunst (Frankfurt), 2 Ausgaben. Fragment aus dem Nachlaß frühester Zeit. Ohne Interesse. Das Adagio, F Dur enthält die Bemerkung: bis hierher geht das Manuscript, beendigt von F. Ries.

e) zwei leichte Sonatinen für Pianoforte, G und F Dur $^4/_4$, $^2/_4$ jede in 2 Sätzen. Unbedeutende Fragmente aus dem Nachlaß. Böhme (Hamburg), 3 Ausgaben. Die Romanze, $^6/_8$ G Dur, nicht ohne alles Interesse.

f) Drei Sonaten für Pianoforte, Es Dur, F Moll, D Dur, jede in 3 Sätzen. Komponirt im 10. Lebensjahre (1780), erschienen 1783 in Speyers Blumenlese. Von Haslinger als op. 1 dem Erzherzog Rudolph nach Beethovens Tode gewidmet. Der Konservator der Musik-Sammlungen an der Königlichen Bibliothek zu Berlin, Dehn, hat die Güte gehabt, mir folgende Beschreibung der äußerst seltenen ersten Ausgabe zu geben. Der Titel hat eine in Kupfer gestochene Randeinfassung, in welcher im oberen Theile das Wappen des Kölnischen Kurfürsten Maximilian Friedrich gestochen ist. Unmittelbar unter demselben lautet der Titel: Drei Sonaten für's Klavier, dem hochwürdigsten Erzbischofe und Churfürsten Maximilian Friedrich, meinem gnädigsten Herrn gewidmet und verfertigt von Ludwig van Beethoven, alt 11 Jahre. Speyer in Rath Boßlers Verlag, Nr. 21, Preis 1 Fl. 30 Kr. Auf der Rückseite des Titelblattes steht folgende Dedikation: Erhabenster! — Mit meinem vierten Jahre begann die Musik die erste meiner jugendlichen Beschäftigungen zu werden. So frühe mit der holden Muse

bekannt, die meine Seele zu reiner Harmonie stimmte, gewann ich sie, und wie mir's oft wohl däuchte, sie mich wieder lieb. Ich habe nun schon mein 11. Lebensjahr erreicht, und seitdem flüsterte mir oft meine Muse in den Stunden der Weihe zu: Versuch's einmal und schreib Deiner Seele Harmonien nieder! Eilf Jahre dacht' ich und wie würde mir da die Autormiene lassen? — und was würden dazu die Männer in der Kunst wohl sagen? — Fast wurde ich schüchtern; doch meine Muse wollt's — ich gehorchte und schrieb. Und darf ich's nun, Erlauchtester, wohl wagen, die Erstlinge meiner jugendlichen Arbeiten zu Deines Thrones (?) Stufen zu legen? — und darf ich hoffen, daß Du ihnen Deines ermunternden Beifalles milden Vaterblick wohl schenken werdest? O ja, fanden doch von jeher Wissenschaften und Künste in Dir ihren weisen Schützer, großmüthigen Beförderer und aufsprießendes Talent unter Deiner hohen Vaterpflege Gedeihen. Voll dieser ermunternden Zuversicht wage ich es, mit diesen jugendlichen Versuchen mich Dir zu nahen. Nimm sie als ein reines Opfer kindlicher Ehrfurcht auf und sieh mit Huld, Erhabenster! auf sie herab und ihren jungen Verfasser. L. van Beethoven. — Vergl. die Mozartschen Dedikationen, als Mozart acht Jahre alt war, an die Königin von England, **Madame Victoire de France, à la Comtesse de Tessé**, welche Grimm verfaßte. Wer führte dem Kinde Beethoven die Feder?

Diese Embryonen enthalten nicht einmal Beethoven-Spuren. Marx sagt (Beethoven, S. 10): Die Sonaten stehen auf gleicher Stufe mit den Tonstücken der Sterkel-,

Wanhall=, kurz, der sogenannten „Heiligen=Römischen=Reichs=Komponisten.“ Dabei sind sie aber so sicher und ebenmäßig gestaltet, wie man von keinem sich selbst überlassenen Knaben, am wenigsten von einem störrigen Feuerkopf, wie Beethoven, erwarten kann. Und der Inhalt? fragen wir. Diesem Kinderspielzeug Beethovens am Klavier, die **Opus**–Zahl 1, in Verlegerischer Machtvollkommenheit geben (siehe oben), eine Zahl, die von Beethoven bedeutsam einem bis dahin von der Musikliteratur noch nicht erlebten Meisterwerke, zuerkannt worden war, ist nicht die geringste Wiener=Sünde gegen den großen Mann.

g) Rondo für Pianoforte, A Dur 2/4, Allegretto, Bote und Bock (Berlin). Ohne Interesse.

h) Aufgabe, von L. van Beethoven gedichtet (4 Takte, G Dur 4/4, Andante auf den Text: O Hoffnung, Du stählst die Herzen, vertreibst die Schmerzen) und ihrem Verfasser gewidmet von seinem Schüler (dem Erzherzog Rudolph), Wien, bei Steiner. Die A. M. Z., 1820, S. 33, beurtheilt die 40 Veränderungen sehr günstig und sagt von der Aufgabe: ein anmuthiges, ganz kleines, höchst anspruchloses Thema.

i) Favorit=Marsch des Kaisers Alexander von Rußland für Pianoforte. Allegretto 4/4, F Dur, 48 Takte, Cranz, 3 Ausgaben, vierhändig arrangirt. Aus dem Nachlaß. Ein charakterisirter Schnellmarsch. Von Moscheles in Bravour=Variationen für Pianoforte und Orchester behandelt, eine Heldenthat des Klavierrepertoirs der Zwanziger Jahre. Der thematische Katalog von Breitkopf führt den Marsch, ohne Grund,

unter den angeblich von Beethoven herstammenden Kompositionen an.

k) 8 Variationen für Pianoforte: ich hab' ein kleines Hüttchen nur, B Dur 2/4, Dunst in Frankfurt. Ohne Interesse.

l) 9 Variationen für Pianoforte über einen Marsch von Dreßler, C Moll 4/4, Maestoso. Komponirt im Alter von 10 Jahren, erschienen 1783, 3 Ausgaben. Der thematische Katalog von Breitkopf nennt Haslinger als Verleger. Existirte die Steinersche, später Haslingersche Handlung im Jahre 1783? — Das Werkchen erschien wohl im Kunst- und Industrie-Comptoir in Wien.

m) Die unter Nr. 27 (2. Abtheilung) bekannten vierhändigen Variationen, welche anfänglich ohne Nr. erschienen.

n) Variationen für Pianoforte zu 4 Händen, A Dur. Ein anonymes Arrangement des Variationensatzes aus der dem Kaiser Alexander von Rußland gewidmeten Sonate für Pianoforte und Violine, op. 30, Nr. 1.

o) Triumph-Marsch aus Tarpeja (Trauerspiel von Christian Kuffner), C Dur, **Maestoso** 4/4, 59 Takte, 2 Theile (kein Trio). Lebhaft und stolz überschrieben (schon diese deutsche Bezeichnung verweist auf die 2. Periode, vergl. op. 90). Ein glänzend effektvoller Satz beginnt in Beethovensch charakterisirten Unisonen (Trompeten, Hörner). Für Pianoforte zwei- und vierhändig von Czerny (Haslinger), A. M. Z., 1813, S. 416, Juni. Ein kriegerischer Marsch, den Beethoven zu der jüngst aufgeführten Tragödie Tarpeja setzte

(mithin höchst wahrscheinlich auch aus dem Jahre 1813. Den Namen des vergessenen Tragödiendichters verdanken wir K. Holz).

p) Die 2. und 3. Ouverture zur Oper Leonore (Fidelio). „Dieser Sonnenaufgang aus dem Meer des Schönen!" sagt vortrefflich der treffliche Kritiker Alt in der Rigaschen Zeitung. Vergl. op. 72.

q) Die E Dur-Ouverture (Fidelio), siehe op. 72.

r) Triumphmarsch aus König Stephan, siehe op. 117.

s) Drei Duette für Klarinette und Fagott, C Dur, F Dur, B Dur (André in Offenbach). Bestellte Arbeit aus frühester Zeit.

t) **Menuetto cavato per il Pianoforte.** Ein Arrangement der Septett-Menuett für Pianoforte. Der Titel hätte sagen sollen **cavato** (wörtlich: ausgegraben, entlehnt) **dal Setteto**, **cavato** allein giebt keinen Sinn.

u) Quintett für 2 Violinen, 2 Altos und Violoncell, F Dur, Original. Nie erschienen. Eine Abschrift besitzt der Fürst Nikolai (Borissowitsch) Galitzin in Rußland. Siehe die Veranlassung bei op. 127. Das Werk hat 3 Sätze (keine Menuett) und nur historischen Werth. Es gehört den Beethoven-Anfängen an. Veröffentlicht sollte es deshalb immer werden und ist kaum zu begreifen, daß dieß nicht geschehen, von diesem chronologisch ersten Quintett in Deutschland nie die Rede gewesen ist. Sollte die von Beethoven dem Fürsten Galitzin (Ende des Jahres 1826) zugeschickte Abschrift, das einzige Exemplar gewesen sein? — Es wäre

bei dem geringen Werth, den eine Jugendarbeit im Jahre 1826 in Beethovens Augen haben mußte, möglich, und damit Rußland im Besitz eines Unicum von Beethoven. —

B. Tanzmusik
(zum größten Theil aus dem vorigen Jahrhundert).

Eine kleine Literatur für sich, welche eine Monographie hervorrufen sollte, die bei gehöriger Würdigung des Antheils Beethovens an der fortgeschrittenen Tanzmusik unserer Tage, nicht ohne Interesse wäre. Die einzigen verdienstlichen Ausgaben beschränken sich noch immer auf von Czerny, in 2 Heften (Simrock in Bonn) edirte 14 Walzer und die in 2 Heften von Peters in Leipzig (St. Petersburg bei Bernard, London bei J. J. Ewer) erschienenen 12 Allemandes und 6 Contredanses. —

Das bei dem verwirrten Zustande der Quellen nicht chronologisch zu ordnende Verzeichniß begreift folgende 13 Sammlungen.

1) 12 deutsche Tänze für 2 Violinen und Baß, für die k. k. Redoute gesetzt und für's Klavier gestochen, Wien und Leipzig 1796. Ursprünglich für 2 Violinen und Baß, Artaria (Allemandes de la Redoute de Vienne). Scheinen die ältesten zu sein.

2) 12 Allemandes. Die Coda des 12. Walzers mit dem Posthornsolo, ist der Vorläufer der Lanner- und Strauß-Literatur.

3) 12 Menuetten, für den k. k. Redoutensaal in Wien

gesetzt, auch für 2 Violinen und Baß (Artaria, Dez. 1802, A. M. Z.).

4) 6 Menuetten für Pianoforte (Hofmeister in Leipzig, Diabelli in Wien), vierhändig arrangirt (Weinhold in Breslau).

5) 7 ländlerische Tänze in D Dur für Pianoforte (Artaria), 6 Ausgaben.

6) 6 ländlerische Tänze für Pianoforte in D Dur, einer in D Moll (Artaria).

7) 12 Ekossaisen für 2 Violinen und Baß (2 Flöten, 2 Hörner ad libitum) oder für Pianoforte, Januar 1808, A. M. Z., Intelligenzblatt.

8) 6 Allemanden (deutsche oder ländlerische Tänze), für Pianoforte und Violine (Louis Maisch in Wien).

9) 12 Walzer mit Trios für Orchester (arrangirt für 2 Flöten; für 2 Klarinetten, Sieber in Paris), auch für 2 Violinen und Baß (2 Flöten, 2 Hörner ad libitum), für Pianoforte allein bei Peters, Bernard, siehe oben.

10) 6 Walzer mit Coda, für 2 Violinen und Baß, auch unter der Bezeichnung 6 Allemanden, Dez. 1802, A. M. Z. Intelligenzblatt.

11) 2 Menuetten, für Pianoforte zu 4 Händen, identisch mit Nr. 3b. 2. Abtheilung.

12) 6 Contredanses für Pianoforte, siehe oben, auch für 2 Violinen und Baß (Artaria). Der zweite Kontretanz, Es Dur $^2/_4$, 2 Theile mit Reprisen zu 8 Takten, enthält das Motiv, das man im Prometheus, in der Eroica, in op. 35 wiederfindet, eine welthistorisch gewordene E k o s s a i s e! Es

scheint keinem Zweifel unterworfen, daß wir hier, auf dem Terrain deutsch-gemüthlicher Tanzlust, die erste Anwendung des Motivs haben, daß dieses erst später, auf höheren Stufen des musikalischen Gedankens, Anwendung fand, vergl. op. 35. Von köstlicher Naivetät ist die Fermate auf der Dominante im 4 Takt des 2. Theils. Was dachte sich Beethoven bei einem Stillstand inmitten der Tanzbewegung? — Das sta viator! heroem calcas eines Tanzbodens! Hieraus wurden die Friedensgesänge der Welt im Finale der Eroica, wo die Völker in Elisio Ekossaise tanzen. —

Die älteste Ausgabe führt den Titel: Six Contredanses pour le Pianoforte par L. van Beethoven Prix 1 fr. à Bonn chez N. Simrock, à Paris, chez H. Simrock, professeur, marchand de musique et d'instruments, rue du Montblanc Nr. 373 Chausée d'Antin, au coin de celle basse du rempart. Querformat, 7 Seiten. Dieser Nachweis war von Niemandem vor uns (Beethoven et ses trois styles 1852 II. 211) gegeben worden; wir erlauben uns denselben als eine kleine, nicht uninteressante Entdeckung in einer Literatur zu bezeichnen, in welcher die Entdeckungen selten sind. Die Pianofortausgabe ist, unserer Meinung nach, das Original, die Ausgabe für 2 Violinen und Baß, das Arrangement. Dafür spricht der in weiten, tonergiebigen Sprüngen behandelte Baß der Klavierstimme in der Schicksalsnummer (Nr. 2) 2. Theil, 4. und folg. Takte vor Schluß, die Wahrscheinlichkeit, daß Beethoven überhaupt der Gedanke am Klavier kam. —

13) Der Schmerzens- und Hoffnungswalzer für Pianoforte. Der Name ist ein später hinzugekommenes Verleger-Phantasiestück. Diese beiden Tanzströme, auf deren Grund das genügsame Leben, der ehrbare Sinn der deutschen gesellschaftlichen Zustände vor 60 Jahren, sich spiegelt, werden in der Sittengeschichte leben. Der 1. Walzer (F Moll, F Dur) ist eine kleine Tanzphantasie; der zweite, Es Dur, der Tanz selbst. Die Modulation des 3. Theils (von Es Dur nach Ces Dur) ist eine auf diesem Terrain damals nicht erlebte tonale Verüppigung, eine frühe Anwendung der Beethovenschen Terzmodulation (ces Unterterz von es). Das Zöpfchen der das ganze Klavier hinuntergehenden Triolenpassage, spricht zu Gunsten des Taktes der damaligen Tänzer. Beethoven braucht im 3. Takt des 1. Theils, den Quartsextakkord mit der Quinte im Baß (b). Auf diesem Dachstübchen seines Geistespalastes kurios genug.

„Bemerkung."

Der unter dem Namen Sehnsuchtswalzer bekannte Klaviersatz ist nicht von Beethoven, sondern von Franz Schubert (Nr. 2 der von Diabelli in Wien herausgegebenen Walzer op. 97) Französisch (so in der Fantaisie für Violoncell von Servais über dies Thema): le Désir (!) im Original: Trauer- und Sehnsuchtswalzer, komponirt im Jahre 1816. Alexander Dumas läßt den Beethovenschen (!) Désir (!) E. T. A. Hoffmann, dem Verfasser der Phantasiestücke, von einer guillotinirten Dame, deren Hals durch ein Sammt-

band mit dem Körper zusammenhängt (!) vorspielen, vergl. la femme au collier de velours.*) Ein ähnliches Schicksal hatte bekanntlich ein Walzer von Reissiger, der in Deutschland la dernière pensée de Weber heißt, in Frankreich immer so heißen wird. Alexander Dumas läßt in seinen Impressions de voyage en Russie, einen melancholischen Italiäner mit diesem Walzer sich in das Haus des Grafen Kouscheleff-Besborodko hineinspielen, nicht ohne Gefahr für italiänische und andere Nacheiferung, die in Rußland, wo man nicht so Pariserisch konfundirt ist, schlechte Geschäfte machen dürfte. --

C. Vokal-Musik.

a) 6 Gedichte aus Reissigs: Blümchen der Einsamkeit für eine Singstimme mit Pianoforte. Artaria (3 Ausgaben) März 1812 angezeigt. 1) Sehnsucht (die stille Nacht), mit Empfindung, aber nicht zu langsam. $^3/_4$ E Dur, 34 Takte; 2) des Kriegers Abschied (ich zieh' in's Feld). Entschlossen, $^4/_4$ Es Dur, 23 Takte; 3) der Jüngling in der Fremde (der

---

*) Schindler Biogr. S. 117. Im Sommer 1819 schrieb Beethoven, als er eben mit der Komposition des Credo der D Messe beschäftigt war, einige Parthien Walzer für ein aus 7 Gliedern bestehendes Tanzorchester, das in einem Gasthof aufzuspielen pflegte, die Partitur ist leider verloren gegangen (ja! leider! — die mögen eigens ausgeschaut haben! Daß man sie auffände! — welch' sinnige Aufgabe für einen Komponisten, diese Walzer zu restauriren, wie Freinshemius den Curtius. Etwa für Klavier allein. Est aliquid dare consilium, sed pluris persequi!) —

Frühling entblühet), etwas lebhaft, doch in einer mäßig geschwinden Bewegung, 3/8 B Dur; 4) an den fernen Geliebten (einst wohnten süße Ruh'), 6/8 G Dur, 9 Takte, enthalten in op. 75; 5) der Zufriedene (zwar schuf das Glück), 2/4 A Dur, 15 Takte, enthalten in op. 75; 6) der Liebende (welch ein wunderbares Leben), D Dur 6/8. In leidenschaftlicher Bewegung 34 Takte. Nr. 2, 3, 6 auch mit Guitarren-Begleitung.

b) 3 Gesänge, vergl. op. 113. 1) An die Geliebte (o daß ich Dir vom stillen Auge) von Stolle, D Dur 2/4, Andantino un poco Agitato, 125 Takte, für eine Singstimme mit Pianoforte oder Guitarre; Leipzig, Ph. Reclam jun. (Das singende Deutschland 1. Bd., Nr. 1.) Von Beethoven in das Stammbuch der Baierischen Hof-Sängerin Regina Lang geschrieben, diesen 1. Entwurf findet man in der Simrockschen Ausgabe. (An die Geliebte, das Geheimniß. So oder so). 2) das Geheimniß von Wessenberg, G Dur, 24 Takte. 3) So oder so von Lappe. Vergl. unten den Buchstaben e.

A. M. Z. 1817, S. 435. Artige kleine Lieder, von denen sich besonders Nr. 1 durch Lieblichkeit und Innigkeit auszeichnet. Daß Beethoven auch bei solchen Kleinigkeiten und in so engem Raume nicht gewöhnlich hinliedelt, erwartet man.

c) Italiänische und deutsche Gesänge (4 Hefte), 1) la partenza (der Abschied), Ecco quel fiero istante (das ist die Schreckensstunde), A Dur, Affettuoso. 2) Trinklied (laßt das Herz uns froh erheben), 4/4 G Dur, entschlossen und feurig. 3) Lied von der Ruhe. 4) An die Hoffnung. 5) Ich

liebe Dich, so wie Du mich, $^{2}/_{4}$ G Dur. 6) Molly's Abschied. 7) Ohne Liebe. 8) Wachtelschlag. 9) Marmotte. 10) Maigesang. 11) Feuerfarbe. 12) **Ecco quel fiero istante** (Wird durch Verwechslung von Nr. 1 getrennt), siehe Nr. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11 bei op. 52 und Nr. 4 und 8 bei Nr. 24 und 32, 2. Abtheilung.

d) Ein- und mehrstimmige Gesänge, mit und ohne Pianoforte, frei nach Shakespeare, Byron, Thomas Moore, zu Kompositionen von Beethoven. Eine nach dem Tode Beethovens versuchte abscheuliche Spekulation.

e) Der glorreiche Augenblick, vergl. op. 136.

f) Lied aus der Ferne (als mir noch die Thräne der Sehnsucht nicht floß), Breitkopf, 4 Ausgaben, $^{6}/_{8}$ B Dur, Andante vivace. Mai 1810, Intell.-Bl. A. M. Z. Komponirt im Jahre 1809. Das Autograph, im Besitz des Hrn. **Mortier de fontaine**, trägt von Beethoven's Hand diese Jahreszahl, das Lied steht in derselben, was sehr merkwürdig ist, im $^{3}/_{4}$-Takt. Also auch in einem einfachen Lied Umarbeitungen, Verbesserungen, Stufen, vergl. oben b, wo Beethoven ein Stammbuchliedchen umarbeitet.

g) 2 Lieder von Tiedge, 1) Lebensglück, 2) Abschied.

h) 3 deutsche Lieder, Simrock (Bonn), neue Liebe, neues Leben, siehe op. 75. 2) Opferlied, für eine Singstimme und Pianoforte, E Dur $^{4}/_{4}$, alla breve, langsam und feierlich; Text: Die Flamme lodert; siehe op. 75 (denselben Text komponirte Beethoven in op. 121, in derselben Ton- und Taktart, was bedeutsam ist). Wegeler legte dem Opferlied

von Mathisson einen Text für Maurerzwecke unter (das Werk beginnt), mit dem das Lied aber nicht erschienen ist. 3) Der freie Mann, wer ist ein freier Mann? für eine Solostimme und Chor mit Pianoforte, C Dur 4/4, **Moderato.** Auch unter dem Titel: Maurerfragen (was, was ist des Maurers Ziel?), Text von Wegeler, welcher (S. 47) sagt, es sei ein sehr früh komponirtes Lied. Die Texte von Wegeler sind aus dem Jahre 1797.

i) 3 Lieder, 1) Abschied, siehe oben g; 2) an mein Liebchen; Liebe und Wein (Witzendorf in Wien).

k) Sehnsucht nach dem Rhein (Dunst in Frankfurt), der thematische Katalog von Breitkopf bemerkt: Fehlt. Sollte das Lied nicht aufzufinden sein? —

l) Die Klage (mein Glück ist entflohn). Ein Arrangement von Wegeler des Adagio der 1. Sonate op. 2 für eine Singstimme und Pianoforte auf Wegeler's Text; erschien mit Genehmigung Beethovens und wurde irrthümlich für ein von ihm verfaßtes Stück gehalten. Man findet das Arrangement im Buche Wegelers, der hinzusetzt (S. 48) Beethoven wünschte zugleich einen Text zu dem Thema der Variationen in op. 26, den ich ihm jedoch, da er mir selbst nicht genügte, so wenig wie einen andern, je übermachte.

m) 3 Andanten, 1) das Glück der Freundschaft, siehe op. 88, 2) der Verstoßene, 3) der Wunsch.

n) Ruf vom Berge.

o) Der Bardengeist.

p) Als die Geliebte sich trennen wollte. Es Dur 4/4, 48 Takte.

q) Elegie auf den Tod eines Pudels.

r) **In questa tomba oscura (Arietta) Lento** 2/4 As Dur, 37 Takte. Text vom Abbé Carpani; von 63 Komponisten, auf Anregung einer vornehmen Dame in Wien in Musik gesetzt. Beethoven ist der dreiundsechszigste. Der Titel lautet: **In questa tomba oscura, Arietta con accomp. di Pianoforte, composta in diverse maniere da molti Autori, e dedicata a S. A. Sig. Principe Giuseppe di Lobkowitz, Vienna pressa T. Mollo.** Diese Ausgabe ist sehr selten, weil die Patronin des Werks dasselbe auf ihre Kosten stechen ließ und die Exemplare vertheilte. Es ist ein Kupferstich mitgegeben, welcher eine Gartenpartie im holländisch-französischen Geschmack darstellt, in dieser, eine in Reifrock und Federschmuck trauernde Gattin auf den Knieen, ein Thränentuch vor die Stirn haltend. Die A. M. Z. 1808, S. 37 erkennt eine Travestie des tragischen Inhalts des Werks, eine Persiflage der **Parure** der **ancienne cour**, deren Costüm im Jahre 1808 bereits antiquirt war.

Von der Komposition Beethovens heißt es sehr düster, trübe und schwermüthig, die Begleitung höchst einfach, der Gesang fast bis zum monotonen Erseufzen, absichtlich zurückgebracht. So im 1. und 3. Theile, gegen welche der zweite der Mittelsatz, auch bei der nöthigen diskreten Ausführung, doch zu sehr abzustechen scheint. Das Ganze des trefflichen Meisters nicht eben unwerth.

Eine, auch schon selten gewordene Ausgabe, in welche nur 18 Komponisten aufgenommen sind, hat Peters in Leipzig veranstaltet (Arietta con acc. di P. in 18 compositione di diversi maestri). Wir nennen Beethoven, Danzi, Eberl, Himmel, Hoffmann, Kozeluch, Paer, Righini, Rösler, Salieri, Sterkel, Terziani, Weigl, Zeuner (in St. Petersburg), Zingarelli. Die Beethovensche Komposition ist von Bernard in St. Petersburg besonders herausgegeben worden. Der thematische Katalog von Breitkopf übergeht sie ganz.

s) Glück zum neuen Jahr, Canon für Sopran, Alt, Tenor und Baß, Es Dur $^{3}/_{4}$, lebhaft. Haslinger.

t) Zärtliche Liebe.

u) Resignation vom Grafen Haugwitz (lisch aus mein Licht), D Dur $^{3}/_{8}$. In gehender Bewegung, 49 Takte, vergl. op. 113.

v) Abendlied unterm gestirnten Himmel, von Goeble (wenn die Sonne niedersinket), E Dur $^{4}/_{4}$, ziemlich anhaltend (sostenuto?), 81 Takte, vergl. op. 113.

w) Gedenket, Canon für 4 Singstimmen.*)

x) O Tobias (Haslinger?) Canon für 3 Singstimmen.

---

*) Karl Holz war es, der mit Beethoven die Zusammenstellung der deutschen Kunstausdrücke fertigte (vergl. op. 101). Für Canon hatten sie Kreisfluchtstück gewählt (die Presse (Wien) 1858, Nr. 262). Da hier und später nicht der für Canon gefundene deutsche Ausdruck steht, so kann man schließen, daß diese Canons älter als 1817 sind, da op. 101 und der Purismus-Raptus gegen Fremdwörter vom J. 1817 datiren.

y) Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude, Canon (R. Friese in Leipzig, Zulagen zur neuen Zeitschrift für Musik). Von Beethoven in das Stammbuch des Musikdirektors Naue in Halle geschrieben, mit dem Zusatz: Für Hrn. Naue zum Andenken an L. van Beethoven. Wien den 23. November 1813.

z) Rasch tritt der Tod den Menschen an, es ist ihm keine Frist gegeben, Gesang der Mönche aus Wilhelm Tell von Schiller, für 2 Tenore und Baß, C Moll, ziemlich langsam. Zur Erinnerung an den schnellen, ungeahnten Tod unsers Krumpholz, am 3. Mai 1817.

tz) Das Göttliche edel, Canon für 6 Singstimmen.

a2. Der Gesang der Nachtigall.

b2. Germanias Wiedergeburt, für 4 Singstimmen und Orchester. Identisch mit Nr. 1 (Europa steht), op. 136.

c2. Abschiedsgesang an Wiens Bürger. Komponirt im Jahre 1797.

d2. Kriegslied der Oesterreicher (ein großes deutsches Volk) Allegro marziale, $^4/_4$ G Dur. Komponirt im Jahr 1797. Von Czerny (Rondino, Beethovens Kriegsgesang, Chant de guerre), für Pianoforte zwei- und vierhändig, 11 Seiten, Simrock in Bonn, Cocks in London, Richault in Paris.

e2. Schlußgesänge zu dem patriotischen Singspiele: Die Ehrenpforten (die gute Nachricht), für eine Singstimme und Chor mit Begleitung des Pianoforte, Haslinger (Neuestes Theaterjournal, Nr. 92), D Dur $^4/_4$ (es ist vollbracht).

f2. Andenken von Matthisson (ich denke Dein) für eine

Singstimme und Pianoforte, Breitkopf, 3 Ausgaben, mit Begleitung der Guitarre (Bachmann, Hannover), D Dur 6/8, Allegro (Mai 1820, Intelligenzblatt, A. M. Z.). Nicht zu verwechseln mit: Ich denke Dein, Nr. 27, 2. Abtheilung.

g2. Dreistimmiger Gesang: Aus dunklem Laub. Paez in Berlin.

h2. Es muß sein, ja, ja, ja, heraus mit dem Beutel. Enthalten in Gaßners Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine, Bd. 3, Heft 1, S. 133 Müllersche Buchhandlung (Carlsruhe) 1844. Vergleiche das Finale in op. 135.

Anmerkung. Die nicht näher (nach Taktzahl, Tonart, Verleger) angegebenen Gesangstücke, habe ich mir nicht verschaffen können. Sie scheinen unbedeutend zu sein, da weder die A. M. Z. noch irgend ein Beethoven-Schriftsteller, derselben erwähnt und man sie nur in unkritischen, notorische Irrthümer enthaltenden Musikalienhändler-Verzeichnissen (Whistling), ohne weitere Bestimmungen angeführt findet (vergl. g, i, m, n, o, p, q, t, a2, b2, c2, g2, h2). In dem thematischen Katalog von Breitkopf stehen sie gar nicht, und wenn diese größte Musikhandlung eine Gesangpiece als „fehlend" angiebt (vergl. den Buchstaben k) so wird die Hoffnung aufzugeben sein, die Piecen zu finden, welche derselben nicht einmal dem Namen nach bekannt waren.

C. Der Nachlaß.

(Als vierte Abtheilung des Katalogs citirt.)

a) Beethovens Heimgang, für eine Singstimme mit Pianoforte, nach einer neuesten Komposition und brieflichen Aeußerung des Verewigten. Schott's Söhne (Mainz, Paris, Antwerpen).

Das nach Es Dur transponirte Adagio=Thema in As Dur $^{12}/_{8}$ aus dem Es Dur=Quartett op. 127. Text: Es wand sein Geist sich von des Staubes Banden los, und stieg zum Licht empor, an seines Gottes, an die Vaterbrust. Gewährt wird dort, was Glaub' und Ahnung ihm verhieß, hoch über den Sternen, frei'ste Kraft, und all' sein schmerzlich Sehnen, dort wird's gestillt. Er theilt mit Gott des Bildens ew'ge Lust, und reich wie die Natur, belebt sich seine Welt vom Hauch des Tons. Ein ew'ger Lenz lockt Form an Form aus ird'schem Keim, das reinste Schöne entzückt das Geisterreich. (Der Autorname unbekannt.)

Ein Brief Beethovens an Schott ist mitgegeben (abgedruckt in der Cäcilia, Heft 24, S. 311), hat aber natürlich keine Beziehung auf das nicht durch Beethoven zum Lied gewordene

Adagio (vergl. op. 127 und die Analyse des Adagio=Juwels). Der Brief lautet:

„Baden nächst Wien, den 17. September 1824. Auch das Quartett (op. 127) erhalten Sie sicher bis Hälfte Octobers. Gar zu sehr überhäuft und einer schwachen Gesundheit, muß man schon etwas Geduld mit mir haben. Hier bin ich meiner Gesundheit oder vielmehr meiner Kränklichkeit wegen, doch hat es sich schon gebessert. Apollo und die Musen werden mich noch nicht dem Knochenmanne überliefern lassen, denn noch so Vieles bin ich Ihnen schuldig und muß ich vor meinem Abgang in die elisäischen Felder hinterlassen, was mir der Geist eingiebt und heißt vollenden. Ist es mir doch, als hätte ich kaum einige Noten geschrieben. Ich wünsche Ihnen allen guten Erfolg Ihrer Bemühungen für die Kunst. Sind es diese und die Wissenschaft doch nur, die uns ein höheres Leben andeuten und hoffen lassen."

Die „unterstrichenen" Worte finden sich „buchstäblich" in einem zwei ein halb Jahre später (26. Februar 1827) von Beethoven dem Fürsten Nikolai (Borissowitsch) Galitzin geschriebenen Briefe. Wir haben denselben nach einer uns vom Fürsten mitgetheilten Kopie, in **Beethoven et ses trois styles T. 2, p. 5** abgedruckt. Es entsteht die Frage: „Wie mochte der auch in seinen Briefen immer neue Tondichter, nach zwei ein halb Jahren (einen Monat vor seinem Tode) zwei verschiedenen Personen

zwei ganz gleiche Briefe schreiben?“ Die unterstrichenen Worte enthalten die Lebensanschauung des großen Mannes. Die Bürgschaft der Unsterblichkeit findet er in der Kunst, in den Wissenschaften. Da ist wichtig zu wissen, ob er diese, den Menschen in ihm bezeichnende Ansicht, einmal aussprach oder sein ganzes Geistesleben hindurch bewahrte, und auf seinem Todbette besiegelte. Die Originalkorrespondenz Beethovens mit dem Fürsten Galitzin, hatte letzterer Herrn Karl Schwencke anvertraut, der auf einem Landgute als Accompagnateur bei ihm lebte. In Deutschland hat Herr Schwencke die Briefe seiner Zeit vorgezeigt, namentlich dem großen Violinisten Lipinsky (siehe die Erklärung des Sohnes des Fürsten Georg Nikolajewitsch Galitzin, Signale 1858, Nr. 37) was aus H. Schwencke und den Briefen geworden, hat man nicht in Erfahrung bringen können.

Die Identität des Briefes vom 26. Februar 1827 mit dem Heimgang-Brief ist jedenfalls auffallend. Um sich nach zwei und ein halb Jahren buchstäblich zu wiederholen, mußte Beethoven eine Kopie des Briefes an Schott zurückbehalten und für den Fürsten abgeschrieben haben. Ist dies in seinem Geist? Ist dies bei der Unordnung in seinen Papieren anzunehmen? Einen Ausgang findet man bei der Annahme: der Fürst habe aus irgend einem Grunde den von Schott dem Heimgang mitgegebenen Brief einmal kopirt, diese Kopie zu Kopien der an ihn selbst gerichteten Briefe gelegt und nun bona fide konfundirt. Er hat uns selbst keine Aufklärung geben können; er schreibt uns: J'avais copié pour

Ch. Schwencke ces fragments (warum fragments?) de lettres de Beethoven, Schwencke a préferé m'emporter les originaux. Vergl. op. 127.

Die A. M. Z. 1828, S. 284 sagt über das Arrangement des Heimgangs: Wenn sich auch die Verschmelzung der Töne auf Bogeninstrumenten zarter bilden läßt als auf dem Piano, so wird der Gesang bei gutem Vortrage durch den Reiz der Stimme gehoben, auch in dieser Gestalt eine eigene Wirkung hervorbringen.

b) An Sie (o Du! nach der sich alle meine Wünsche lenken), 4/4 As Dur, für eine Singstimme und Pianoforte. Schlesinger (Berlin) Bachmann (Hannover) führt auch den Titel: Nachruf (mit Piano oder Guitarre bei Nagel in Hannover). Unter der Benennung: An Auguste, war derselbe Text von C. Dames komponirt worden, was keinen Grund abgab an der Authentizität des Beethovenschen Liedes zu zweifeln, wie der thematische Katalog von Breitkopf thut, indem er dasselbe (S. 153) in die Reihe der apokryphen Kompositionen stellt.

c) 2 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte, Diabelli (nach dem Originalmanuscript, wie bemerkt ist). 1) Seufzer eines Ungeliebten von G. A. Bürger, Moderato 4/4 C Moll, Andantino 3/4 Es Dur, Allegretto 2/4 C Dur, im Ganzen 182 Takte.

Das Allegretto ist das Motiv des Chorsatzes aus der Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor (op. 80) und gewiß älter als diese Prophetin der Chorsymphonie (vergl.

op. 82, 125) in welche letztere ein Anklang des Motivs übergegangen ist. Das Lied hat traditionelle (zopfige) Wendungen; das Phantasiemotiv nicht, und was wird erst aus demselben in der 9. Symphonie! — Ueber diese Metamorphosen eines an sich unbedeutenden Themas, das ein läppischer Text in's Leben gerufen hatte (wüßt' ich, daß Du mich lieb und werth ein Bischen (!) hieltest) schriebe man eine Monographie. Da die Phantasie bereits 1808 von Beethoven öffentlich vorgetragen wurde, so ist deren **Embryo**, das Lied, in's vorige Jahrhundert zu setzen. Wir zuerst wiesen die bescheidene Liedquelle des welthistorisch gewordenen Themas nach (**Beethoven et ses trois styles**) welches Buch im März 1852 in St. Petersburg ausgegeben wurde. Das erste Exemplar des thematischen Katalogs von Breitkopf, das den Nachweis enthält (S. 148) traf im Mai 1852 in St. Petersburg ein. Wir hatten die Entdeckung 2 Jahre früher gemacht und sie ist richtiger als der Nachweis eines **Eroica**-Motivs in einer Ekossaise, den wir uns gleichfalls vindiziren, vergl. **B.** Tanzmusik 3. Abtheilung.

2. die laute Klage, von Herder, **Andante sostenuto** $^6/_8$, C Moll, 32 Takte (Turteltaube, Du klagest so laut).

d) Die Ehre Gottes in der Natur, für 4 Männerstimmen und Orchester, C Dur. Effektvolles Arrangement eines der geistlichen Lieder von Gellert in op. 32, von B. Damcke.

e) Europa steht. Der erste Satz aus dem glorreichen Augenblick (op. 136).

f) Gedenke mein, ich denke Dein. Lied für eine Sing-

stimme mit Pianoforte, **Andante con moto**, Es Dur, 18 Takte. Erschien 1832 (Haslinger) dem Styl nach, aus der großen Zeit des Liederkreises (op. 98).

g) Empfindungen bei Lydiens Untreue, für eine Singstimme mit Pianoforte, **Agitato** $^4/_4$, Es Dur, 45 Takte. Simrock (Bonn). Komponirt im Jahre 1806. Der Text ist eine Uebersetzung aus der Oper von Solié: **Le secret**. Von Wegeler, bei Gelegenheit der Einweihung des Bonner Denkmals 1845, veröffentlicht.

h) **Equali**. Zwei für 4 Posaunen, von Beethoven im Jahre 1812 gedichtete Sätze, für Thürmer (Raths-Musik). Andante, C Moll, 50 Takte, **Poco sostenuto**, As Dur, 16 Takte. Von Seyfried als Trauergesang bei dem Leichenbegängniß Beethovens (29. März 1827) für Männerchor (**a capella**) auf den Text des **Miserere** arrangirt (1. **Miserere**, 2. **Amplius**). In dieser Gestalt (Trauergesang bei Beethovens Leichenbegängniß, vierstimmiger Männerchor mit 4 Posaunen oder Pianoforte **ad libitum**) bei Haslinger, mit einer interessanten Relation des Leichenkondukts erschienen.

Ueber **Equali**, als musikalisch technischen Ausdruck, findet sich kein Nachweis. Das Wort ist offenbar aus dem lateinischen **aequalis** corrumpirt, im Plural **aequales** (**aequalia**), italiänisch **uguali**. **Aequalis** heißt gleich, einerlei Gestalt oder Beschaffenheit, auch gleichmäßig, proportionirt (so im Suetonius: **ceteris membris aequalis.**) **Equali** sagt soviel als: für gleiche (männliche) nicht gemischte Stimmen (weibliche und männliche) wie man **Missa aequalum** oder aber

variarum vocum sagt. Daß Beethoven an Thürmer dachte, darf nicht Wunder nehmen. Die Raths-Musik, wie man einmal die Stadtstimme, die viva vox urbis, nannte, ist vor dem Eisenbahngerassel unserer Tage verstummt, und zu dem letzten Thürmer stieg der Bratschist Fidelius die 300 Stufen Rathsthurm empor (vergl. Weisflog's Phantasiestücke bei op. 2). Es war einmal anders in deutschen Städten und Alles symbolisch! So erzählt Masius in seinen herrlichen Naturstudien: „Die Thürmer waren angewiesen, den nahenden Frühlingsherold (den Storch) auszublasen, wofür ihnen ein Ehrentrunk aus dem Rathskeller verabreicht wurde."

Der feierlich geweihte Ausdruck der Equali läßt uns einen Weihnachtsgruß erkennen. Ob sie für Wien, etwa für den Stephansthurm geschrieben wurden? — Wahrscheinlicher für Linz, wo der Bruder wohnte, bei dem Beethoven um diese Zeit (1812) an der 8. Symphonie arbeitete (siehe das Jahr 1812, Anhang I).

i) Allegretto für Orchester (Tempo di Minuetto quasi Allegretto), Es Dur 3/4 (Artaria). Vom Verleger, Beethovens Freunde, Hr. Karl Holz gewidmet (vergl. op. 127). Aus ältester Zeit. Beginnt mit einem Appell (Trompeten, Pauken, solo) im Roccoco-Styl der Gattung. Und diesen Satz hat Fétis für ein Fragment der 10. Symphonie gehalten! Französische Conservatoire-Kritik! (Biographie des musiciens art. Beethoven).

k) Drei Original-Quartette für Pianoforte, Violine, Alto

und Violoncell). Artaria. Es Dur, D Dur, C Dur. Arrangirt für Pianoforte, vierhändig (Artaria).

Ries, S. 125. Von der Aechtheit der 3 Klavier-Quartette, welche nach Beethovens Tode bei Artaria herauskamen, kann ich mich schlechterdings nicht überzeugen (!).

Einer der ersten Versuche Beethovens. Man darf annehmen, daß die Klavierquartette, welche weit hinter op. 1 zurückstehen, beträchtlich älter als op. 1 sind, daß diese Quartette (paßt anders der Name) etwa um das Jahr 1792, wahrscheinlich früher entstanden. Daß dieselben älter als op. 2 sind, wlche schon so hochstehende Solosonaten im Jahr 1796 erschienen, folgt daraus, daß das Adagio (3/4 F Dur, 51 Takte) des 3. Quartetts (C Dur) mit dem Adagio in F Dur der 1. Sonate (F Moll) in op. 2, identisch ist, in der Sonate auch, in der Moll-Episode, weiter ausgeführt ist. Ein abermaliger Beweis der stufenweisen Entwicklung Beethovens. Vergl. die Reihe von Kassationen, welche dem Septett voraufgingen, die Sextette op. 71, op. 81, das Oktett (siehe unten m) die Trios op. 3, op. 8, das Trio für Flöte op. 25, op. 87, worauf noch nicht aufmerksam gemacht worden (vergl. unten n). Ebenso findet man im 37. Takt des 1. Satzes des 3. Quartetts (C Dur) ein Thema, das im 27. Takt des 1. Satzes der 3. Sonate (C Dur) in op. 2 vorkommt. Wir setzen die Quartette in die Zeit der aus dem Nachlaß erschienenen Klaviertrios, siehe unten den Buchstaben o.

Eine Beethoven-Spur liegt im Allegro con spirito, 3/4

Es Moll des 1. Quartetts. Alle 3 sind in 3 Sätzen (ohne Minuett oder Scherzo) wie die beiden Mozartschen Klavierquartette, denen sie so unendlich nachstehen.

l) Rondo für Pianoforte und Orchester, $^{6}/_{8}$ B Dur (Diabelli) zwei- und vierhändig; für Pianoforte, 2 Violinen, Alt und Violoncell. Gewiß aus frühester Zeit und ohne Interesse.

m) Großes Oktett für 2 Klarinetten, 2 Hoboen, 2 Hörner, 2 Fagotte. Es Dur (Artaria). Das Original, das Streichquintett op. 4, welches letztere Beethoven aus dem Oktett arrangirte, eine Umarbeitung, die kein ihr ebenbürtiges Beispiel in der Gesammtliteratur hat (siehe op. 4). Hiernach ist der themathische Katalog von Breitkopf zu berichtigen, der das Oktett als ein Arrangement von op. 4, unter der opus-Zahl 103 angiebt. Schindler schreibt uns: Diese Metamorphose (des Oktetts zum Quintett, die Identität hatten wir zuerst [vergl. oben c] in Beethoven et ses trois styles nachgewiesen) halte ich für eins der größten Meisterstücke, größer noch als das mit den beiden Leonoren-Ouvertüren. Das Werk ist älter als op. 4 und etwa aus dem Jahre 1794.

n) Rondino für achtstimmige Harmonie (2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte). Andante, $^{2}/_{4}$ Es Dur, Diabelli. Von Czerny zwei- und vierhändig. Ein Zeitgenosse des Oktetts (m), wahrscheinlich jedoch noch älter, weil das Werkchen offenbar ein liegen gebliebener Torso, kein Ganzes ist. Siehe oben, **k.**

o) 2 Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell, B Dur, Es Dur, Dunst (Frankfurt). Ries bezeugt in dieser Ausgabe

(es giebt im Ganzen 4) die Authentizität, welche eben so wohl aus innerlichen Gründen keinen Zweifel leidet. Komponirt im Alter von 16 Jahren (1786).

Schindler, S. 21. Ich erinnere mich sehr wohl, von Beethoven gehört zu haben, daß zu seinen, in jene Zeit (1785) fallenden höchsten Versuchen in der freien Schreibart, das Trio für Pianoforte, Violine nnd Violoncell gehört, das als **oeuvre posthume** bei Dunst in Frankfurt zuerst erschien (1836), dessen 2. Satz (Scherzo, 3/4 Es Dur) als Embryo aller Beethovenschen Scherzos betrachtet werden kann. Der 3. Satz (Rondo, 6/8 Es Dur, Allegretto) gehört der Idee und Form nach Mozart an, ein Beweis, wie früh Beethoven sich mit diesem seinen Abgott (?) vertraut gemacht hat.

Das Ur-Scherzo erkannten wir im Trio Nr. 1, op. 1 (Bd. 2, S. 118). Das Scherzo in Frage hat Mozartische Menuett-Anwandlungen, es mag indeß immer für ein Beethoven-Scherzo-Stäubchen gelten. Weder Schindler noch der thematische Katalog von Breitkopf erwähnen des Trios in B Dur. Beide Trios sind in 3 Sätzen (wie die Klavier-Quartette, Buchstabe **k**). Daß das erste statt eines Mittelsatzes langsamer Bewegung, ein Scherzo hat, giebt demselben etwas Fragmentarisches. Ein Mittelsatz langsamer Bewegung mag in der Absicht gelegen haben, das Werkchen aber liegen geblieben sein.

p) Militairmarsch für Pianoforte, **Marcia con brio**, D Dur 4/4, mit Trio in B Dur (**b**, untere Terz von **d**), Witzendorf

(Wien), vierhändig arrangirt bei demselben; 2. Ausgabe (Cappi und Czerny.)

Einer der feurigsten und schönsten Marsch-Sätze der Gesammtliteratur, im Styl der 2. Periode. Viel zu wenig bekannt. In dem vierhändigen Arrangement, ein rechtes Pracht- und Glanzstück am Pianoforte. Sollte für Orchester gesetzt werden.

q) Trauerklänge am Beethovens Grabe. Männerchor nach einer Choralmelodie (Poco Adagio, 4/4 D Dur). Der einzige Satz a capella von Beethoven; für die Beerdigung Beethovens, den 29. März 1827, von Seyfried, dem Text von Grillparzer (Du, dem nie im Leben Ruhstatt ward, und Heerd und Haus) angepaßt.

r) Dernière pensée de Beethoven (pour Piano), Poco vivace, B Dur, 39 Takte. Mit einem Portrait Beethovens (en pied), Schlesinger (Berlin). Interessant, weil sich in wenigen Takten das Charakteristische der 3. Stylperiode „in nuce" nachweisen läßt.

s) Irish songs — Irländische Lieder. Artaria. Vom Verleger dem großen Violin-Virtuosen Vieuxtemps gewidmet. Wahrscheinlich aus der Zeit der Schottischen Lieder op. 108.

t) Kühl, nicht lau. Kanon auf Friedrich Kuhlau (der Flötenheld der Zeit, daher das Kühl). Vergl. die von Seyfried herausgegebenen „Studien" 2. Ausgabe, Anhang, S. 22.

Humorist 1837, Nr. 83 (Auszug). Beethoven war ein Idol für Kuhlau, der nach Wien reiste, um sich durch des

Meisters Anblick zu begeistern. Beethoven hatte sich in Folge der Taubheit in die Umgegend Wiens zurückgezogen, um mit Niemand in Berührung zu kommen. Kuhlau that alle möglichen Schritte ohne Erfolg, mißmuthig irrte unser betrübter Flötist in der Nähe umher. Einmal schöpfte Beethoven gerade am Fenster freie Luft. Kuhlau grüßt und bittet um Einlaß. Beethoven antwortet mit verneinender Kopfbewegung und einem ausdrucksvollen abwehrenden Zeichen der Hand. Kuhlau fällt auf die Knie, hebt die gefaltenen Hände flehend zu Beethoven empor, der endlich den Eintritt mit den Worten gestattet: Nun, es sei, kommen Sie nur! War die erste Kälte überwunden, so war Niemand liebenswürdiger, offener und gutmüthiger. Kuhlau schrieb in seiner Begeisterung einen Kanon zu Beethovens Lobe nieder, Beethoven antwortete mit einem anderen (es war nicht das: Kühl, nicht lau. Beethoven hatte auch trefflichen Wein dargeboten. Der Flötist wandert entzückt nach Wien zurück. Anderen Morgens gedenkt Beethoven des Abentheuers. Er hat einen Kanon, durch einen Kanon herausgefordert, in fremden Händen gelassen! Wie mochte der lauten? Ist er im Dunst des Weins empfangen, nicht seiner unwürdig? Beethoven setzt sich an's Klavier, schreibt ein, zwei Stunden, steckt verdrießlich das Geschriebene in die Tasche und wandert nach Wien, zu Kuhlau. Gestern, theuerster Bruder (!) spricht er, habt Ihr mich mit dem vollen Feuer Eurer Artillerie bombardirt, ich hab' Euch da mit einem Kanon erwiedert; der von sehr schlechtem Kaliber sein muß, denn er ist eine musikalische Ausschweifung, hervorgebracht durch ein Uebermaaß von

Tafelfreuden (!). Ich habe dafür heute früh einen andern Kanon (nicht das kühl, nicht lau, der ein Dolchstoß für Kuhlau gewesen wäre und bei anderer Gelegenheit entstand) geschrieben, den Ihr mir für den gestrigen austauscht, nicht wahr? — Ich behalte beide, entgegnete Kuhlau, den 2. Kanon ergreifend; der 1. ist freier Erguß, hat mehr Feuer, Begeisterung als der 2. „Nun, nun," sagte Beethoven, „Ihr werdet einsehen, daß ich mich jetzt schon ein wenig benebeln muß, um noch gute Musik zu machen. Euer Kanon ist übrigens ganz allerliebst und wenigstens eben so viel werth, als meine beiden."

Die letzten Worte (für die Kuhlau wohl selbst die Quelle war) sind bezeichnender, als es auf den ersten Blick scheint. Ein Geistesprodukt zeigt entweder den Stempel des Persönlichen, oder geht in einem Unpersönlichen auf. Es wäre dem größten Musikkenner unmöglich, in einem Kanon Haydn, Mozart oder Beethoven zu erkennen, da doch die Persönlichkeit dieser Meister keinen Zweifel leidet. Ein Kanon kann mehr oder oder weniger Werth haben, eine Persönlichkeit hat er nicht. Dieses Moment unterscheidet ein Kunststück, das von Kuhlau (!) wie von Beethoven, ja besser von Kuhlau (!) als von Beethoven (!) gemacht werden kann, vom Kunstwerk, wie es das Genie gebiert. Hier liegt einer der Knotenpunkte für die Beurtheilung musikalischer „Dichtung"

u) Kanon (dem Herrn M. Schlesinger, Wien, d. 26. September 1825). **Si non per portas per muros**), veröffentlicht durch Marx (Beethoven, Anhang).

v) Kanon: lieber Mälzel (siehe die 8. Symphonie op. 93).

w) Studien im Generalbaß, Kontrapunkt und in der Kompositionslehre, herausgegeben von J. Ritter von Seyfried; 2. Ausgabe von Edgar Mansfeldt-Pierson, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von **Fétis père** (!) Apokryph, was Fétis nicht wußte, Derkum nachgewiesen hat (Rheinische M. Z. 1851, Nr. 72). Eine Zusammenstoppelung aus, seit 1725 gedruckten Lehrbüchern, die Bemerkungen zu dem Lehrtext zeugen von Beethovens Geist, seinem Witz und Humor; bei welcher Gelegenheit sie gemacht wurden, ist nicht zu bestimmen; in keinem Fall um veröffentlicht zu werden. Es scheinen die Schülerhefte Beethovens gewesen zu sein, die ein nicht zu billigender Spekulationsgeist zu einem Lehrbuche (!) erheben wollen.

x) Die von Schindler veröffentlichten (Repertorium für Musik von Hirschbach 1844, Heft 1) Skizzen der 10. Symphonie und Bach-Ouverture (die Originale auf der königlichen Bibliothek zu Berlin). Von der Ouverture auf den Namen Bach besitzt man das Motiv (**b**, **a**, **c**, **h** [Bach], $2^1/_4$ Takt) und 15 Takte Skizze, Tonart B Dur; den welthistorischen Verlust der 10. Symphonie überleben: 24 Takte Scherzo (Presto $^3/_4$, C Moll), 7 Takte Trio vom Scherzo C Dur $^4/_4$, in halben Noten (Cyklopensteinen), beide Fragmente Unermeßliches in Aussicht stellend; 9 Takte Finale des 1. Stücks überschrieben, $^6/_8$ Es Dur, 5 Takte Andante $^2/_4$ As Dur; Alles eine Reihe Oberstimme. Aus dem Scherzo-Torso ist am meisten zu ersehen. Hier schleichen Mittelstimmen (18.—21. Takt) in die eine Zeile (weil gerade Platz war). Am deutlichsten sagen die Quadern im Trio, welch' ein Koloß hier

im Werden war. Man versichert, daß die Steinbrüche, denen die Pyramiden entnommen wurden, in den Spuren, die diese Bauten in ihnen hinterließen, die Seele des Wanderers mit nicht geringerem Staunen erfüllen, als die Werke selbst. Daß **Fétis père**, als guter Franzose, diese Skizzen ignorirte, ist in der Ordnung; daß er (siehe oben den Buchstaben i) die Menuett (!) der **Zehnten** Symphonie in einem Flickchen Beethoven-Windeln entdeckte, wird lustig genug bleiben. Beethoven (schreibt uns K. Holz) spielte die 10. Symphonie vollständig am Klavier, sie lag auch in allen Theilen in Skizzen vor, „aber für Niemanden außer ihm zu entziffern". Wie nahe war da die Geschichte menschlicher Gedankenherrlichkeit, dem Erwerb neuer Errungenschaft! Die Fragmente stellen die Tonalität Es Dur fest — eine Apotheose der **Eroica** in einem Weltgedicht nach dem Personengedicht.

Zu dem Bruchstück der Bach-Ouverture macht Beethoven im Skizzenbuch die Bemerkung: „Diese Ouverture mit der neuen (10.) Symphonie; so haben wir eine Akademie im Kärnthnerthor." Beide Werke mochte Beethoven somit vollständig in sich herumtragen. Welch' ein Verlust! — Ganz ohne Grund sagt Marx (Beethoven), die Skizzen zur 10. Symphonie schienen ihm für den Abschluß mit der neunten mehr zu beweisen (?) als wäre von einer zehnten noch gar nicht die Rede gewesen. — Vergl. op. 125, Ende. Die Skizzen datiren aus den Sommermonaten 1824 (Mittheilung von Schindler). Da mag doch die Dichtung der 3 Galitzinschen Quartette, das Aufschreiben von

Symphonie und Ouverture verhindert haben. Aber diese Quartette —! Wer entschiede was mehr, was weniger gewesen wäre im „Gottesmauerwerk?" — Narrat et musica Deum! —

Register.

o. 3. Abth. (Tarpeja-Marsch), r. (Triumph-Marsch aus König Stephan), i. 4. Abth. (Tempo di Minuetto).

Pianoforte und Orchester. Op. 15, 19, 37, 58, 73 (5 Konzerte), l. 4. Abth. (Rondo), op. 56 (Konzert für Pianoforte, Violine und Violoncell), op. 80 (Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor).

Pianoforte und Blasinstrumente. Op. 11 (Trio mit Klarinette), op. 16 (Quintett), 17 (Hornsonate), 105, 107 (Variationen mit Flöte).

Pianoforte und Bogeninstrumente.

a. 3 Quartette (k. 4. Abth.), 9 Trios, 2 Reihen Trio-Variationen: op. 1 (3 Trios), op. 70 (2 Trios), op. 97 (B Dur-Trio), a. 3. Abth. (Trio), o. 4. Abth. (2 Trios), op. 44 (Trio-Variationen), op. 121 (Trio-Variationen).

b. 10 Sonaten, 1 Rondo, 1 Reihe Variationen für Pianoforte und Violine: op. 12 (die 3 Salieri-Sonaten), 23, 24 (die Fries-Sonaten), 30 (die 3 Alexander-Sonaten), 47 (die Kreutzer-Sonate), 96 (die Erzherzog-Doppelsonate), 6. 3. Abth. (Rondo) Nr. 1, 2 Abth. (Var. se vuol ballare).

c. 5 Sonaten, 3 Reihen Variationen für Pianoforte und Violoncell, op. 5 (die 2 Duport-Sonaten), 69 (die Gleichenstein-Sonate), 102 (die 2 Erdödy-Sonaten) Nr. 5b, 2. Abtheil.

24*

(Var. Thema von Händel), Nr. 6 (Var. Zauberflöte), Nr. 10b. (Var. Zauberflöte).

Pianoforte allein.

a. 38 Sonaten: op. 2 (3), 7, 10 (3), 13, 14 (2), 22, 26, 27 (2), 28, 31 (3), 49 (2), 53, 54, 57, 78, 79, 81, 90, 101, 106, 109, 110, 111, d, e, f, 3. Abth. (6.)

b. Phantasie op. 77.

c. 21 Reihen Variationen (nur 4 Original-Themas op. 34, 35, 76, 120), Nr. 1b, 2a, 3a, 4, 5a, 7, 8, 9, 10a, 11, 12, 13, 25, 26, 36, 2 Abth., k, l, 3. Abth.

d. Bagatellen, Rondos, Präludien (16 Pièçen): op. 33 (7 bagatelles), 39 (Präludien), 89 (Polonaise, der Kaiserin Elisabeth von Rußland gewidmet), 112 (12 bagatelles), 126 (6 bagatelles), 129 (Rondo capricioso), Nr. 1c, 2b, 28, 29, 35 (Andante) c, g, i (Favoritmarsch des Kaisers Alexander von Rußland) 3. Abth.; p. 4. Abth. (Militairmarsch); r. 4. Abth. (dernière pensée).

e. Zu 4 Händen op. 6 (kl. Sonate), op. 45 (3 Märsche), op. 87 (Waldstein-Variationen), Nr. 27, 2. Abth. (Var. Original-Thema: Ich denke Dein).

Tanz-Musik. 13 Reihen (für Pianoforte; für Orchesterinstrumente), Sektion B. 3. Abth.

Blasinstrumente allein.

Oktett (2 Kl., 2 Hob., 2 Fag., 2 Horn), Rondino (2 Hob., 2 Kl., 2 Fag., 2 Horn) m, n, 4. Abth.

Sextett (2 Kl., 2 Fag., 2 Horn) op. 71.

Trio (2 Hob., Engl. Horn) op. 87.

Duos (Klar., Fag.) s, 3. Abth.

Equali (4 Posaunen) h, 4. Abth.

Prinzipale Violine und Orchester. Op. 61 (Konzert), op. 40, 50 (2 Romanzen).

Bogen- und Blasinstrumente. Op. 20 (Septett), op. 81b. (Sextett).

Bogeninstrumente allein.

a. 4 Trios: op. 3, op. 9 (3).

b. 16 Quartette; 1 Quartettfuge: op. 18 (6 Quartette), 59 (3), 74, 95, 127, 130, 131, 132, 135, die Fuge zu op. 130 unter der opus-Zahl 133.

c. 2 Quintette, 1 Quintettfuge: op. 4, 29, 137. (Siehe ein drittes, nie erschienenes Original-Quintett (Rußland) bei dem Buchstaben u, 3. Abtheilung.)

Beethoven-Arrangements für Bogeninstrumente. Das Septett (op. 20) als Quintett (ohne opus-Zahl). Das Pianofort-Trio Nr. 3, op. 1 als Quintett unter der opus-Zahl 104.

Beethoven-Arrangements für Pianoforte, ein oder mehrere Bogen- oder Blasinstru-

mente. Die Prometheus-Musik (op. 43) für Pianoforte allein.

Die 2. Symphonie für Pianoforte, Violine und Violoncell.

Die 3. Symphonie (Eroica) für Pianoforte, Flöte und Violoncell; dieses 1807 im November (J. Bl. A. M. Z.) im Breitkopfschen Verlag angezeigte Arrangement wurde wenigstens gewiß von Beethoven gut geheißen. Dies folgt aus den freundlichen Beziehungen des Verlegers zu Beethoven, aus dem Werth, den dieser auf die Eroica legen mußte, vielleicht aus dem, wie im Original, italiänischen Titel (das einzige Beispiel in den Symphonien). Daß Beethoven zu dem Arrangement (aggiustata) nicht seinen Namen hergab, ist in der Ordnung. Vergl. Ries, S. 94. (Viele Sachen wurden von mir (Ries) arrangirt, von Beethoven durchgesehen und dann von seinem Bruder Caspar unter Beethovens Namen verkauft.)

Das Septett (op. 20) für Pianoforte, Klarinette und Violoncell unter der opus-Zahl 38.

Die Trio-Serenade op. 25 für Pianoforte und Flöte oder Violine, unter der opus-Zahl 41.

Die Trio-Serenade op. 8 für Pianoforte und Bratsche unter der opus-Zahl 42.

Das Pianofort-Quintett mit Blasinstrumenten

(op. 16) unter derselben opus–Zahl als Pianofort-Quartett mit Streichinstrumenten.

Das Violin-Konzert (op. 61) unter derselben opus-Zahl als 6. Pianofort-Konzert (was oft übersehen worden; nicht von Ries, S. 94). —

Vokal-Musik.

a. Mit Orchester: op. 48 (**Aria, ah! perfido**), 116 Terzett, (**tremati empi**), 121 (Opferlied).

b. Mit 2 Violinen, Alt, Violoncell: op. 118 (Elegischer Gesang für 4 Stimmen).

c. Mit Harmonie (2 Klar., 2 Fag., 2 Horn) op. 122 (Bundeslied.)

d. Mit Pianoforte, Violine und Violoncell op. 108 (25 Schottische Lieder mit Chor).

e. Mit Pianoforte allein (112 Pièces) op. 32 (6 geistliche Lieder), 46 (Adelaide), 52 (8 Lieder), 75 (6), 82 (5), 83 (3), 88, 94 (An die Hoffnung), 98 (An die ferne Geliebte, Liederkreis), 99, 100, 113 (4 Lieder), 128, Nr. 24, 2. Abth. (Wachtelschlag), Nr. 32 (An die Hoffnung, nicht mit op. 94 zu verwechseln), Nr. 38 (Die Sehnsucht, 4 Lieder). Die übrigen Lieder, die Kanons, die Arietta: **una tomba oscura**, in der Sektion C. 3. Abtheil., und bei a, b, c, f, g 4. Abtheil.

(op. 16) unter derselben opus-Zahl als Piano-
fort-Quartett mit Streichinstrumenten.

Das Violin-Konzert (op. 61) unter derselben opus-Zahl als 6. Pianofort-Konzert (was oft übersehen worden; nicht von Ries. S. 94). —

Vokal-Musik.

a. Mit Orchester: op. 48 (Aria, ah! perfido), 116 Terzett, (tremati empi), 121 (Opferlied).

b. Mit 2 Violinen, Alt, Violoncell: op. 118 (Elegischer Gesang für 4 Stimmen).

c. Mit Harmonie (2 Klar., 2 Fag., 2 Horn) op. 122 (Bundeslied.)

d. Mit Pianoforte, Violine und Violoncell op. 108 (25 Schottische Lieder mit Chor).

e. Mit Pianoforte allein (112 Pièces) op. 32 (6 geistliche Lieder), 46 (Adelaide), 52 (8 Lieder), 75 (6), 82 (5), 83 (3), 88, 94 (An die Hoffnung), 98 (An die ferne Geliebte, Liederkreis), 99, 100, 113 (4 Lieder), 128, Nr. 24, 2. Abth. (Wachtelschlag), Nr. 32 (An die Hoffnung, nicht mit op. 94 zu verwechseln), Nr. 38 (Die Sehnsucht, 4 Lieder). Die übrigen Lieder, die Kanons, die Arietta: una tomba oscura, in der Section C. 3. Abtheil., und bei a. b. c. f. g. 4. Abtheil.

Tabellen.

I. Chronologisches Verzeichniß der Werke Beethovens,

zugleich als Uebersicht sämmtlicher bis jetzt eröffneter Quellen über den Gegenstand.

Beethoven numerirt in der Ordnung, wie er an den Verleger verkauft, und diese Ordnung war eine Unordnung, woher es kam, daß manche Werke gar keine Opus-Zahl, mehre eine einzige aufzuweisen hatten (Mittheilung von K. Holz an uns).

Beethoven selbst wußte nicht Bescheid, und als wir auf Veranlassung von Dominik Artaria, 1819, uns alles Ernstes bemühten, die richtige Aufeinanderfolge der Werke aufzusuchen, geriethen wir in ein Labyrinth, denn Steiner, Haslinger und Artaria kamen dabei in so arge Widersprüche, daß die Gewißheit für alle Zeit aufgegeben werden mußte. So viel steht fest, daß die Hälfte der Beethovenschen Werke in Bezug auf chronologische Ordnung ihres Erscheinens, des Niederschreibens nicht zu gedenken, unrichtige Zahlen tragen, was für die Beethoven-Grübler immerhin ein siste viator bleiben wird. (Mittheilung H. Schindlers an uns).

Bemerkung.

Die fortlaufenden Jahreszahlen bezeichnen die Jahre, in welchen die bei ihnen angeführten Werke als erschienen angezeigt oder rezensirt wurden, letzteres ist durch ein R bezeichnet.

Quellen: Die Anzeigen neu erschienener Musikalien in den dafür noch nie benutzten Intelligenzblättern der A. M. Z.; die Rezensionen der A. M. Z.; die uns von K. Holz (siehe op. 127 im Text) aus dessen Tagebüchern gemachten, zum ersten Mal veröffentlichten Mittheilungen; die bei Gerber (Tonkünstler-Lexikon), Ries, Wegeler, den noch gar nicht benutzten Reichhardt (Briefe), Schindler zerstreuten Einzelnotizen.

In der 3. Auflage (1860) seiner Beethoven-Biographie hat H. Schindler chronologische Tabellen gegeben. Wir bekämpfen seine Zahlen mit Gründen; wo letztere nicht vorliegen, sind erstere keineswegs unzuverlässig, wie man so oft undankbar gegen den um die Beethoven-Kenntniß so verdienten Mann geltend machen hört. Die in der A. M. Z. als erschienen angezeigten oder rezensirten Werke können früher, als die Data der Anzeigen und Rezensionen ausweisen, nie und in keinem Falle später erschienen sein. Hieraus folgt, daß eine spätere (nicht frühere) Jahreszahl von Schindler eine notorisch verspätete ist, was wir berichtigen, wie wir nicht versäumen, die Ausnahmsfälle hervorzuheben, für welche Schindler der alleinige Nachweis ist, Quelle kann man nicht sagen, da Schindler seine Zahlen ohne Angabe einer Quelle aufstellt und zweifelhaft bleibt, ob er Tagebücher führte, mit den Verlegern conferirte; oder aber nur ihm bekannte „samothrakische“ Geheimnisse (3. Auflage I. 51) benutzte.

Ausnahmsweise ist das Jahr der Entstehung angegeben, wofür in den Werken bis op. 20 (1. Periode) Gerber, in Ermangelung einer besseren Quelle, benutzt wurde. Die nähere Bezeichnung der Quellen hat man im Text bei den respektiven Werken nachzusehen, deren Opus-Zahlen, Nummern oder Buchstabenbezeichnung zu diesem Zweck beibehalten sind. Wo der Monat des Erscheinens bemerkt werden können, ist die 1. Anzeige in den Intl. Bl. die Quelle, zu-

gleich die annäherndste, wenngleich immer noch entfernte, für die Entstehung. Diese Monat-Angaben sind eine Erleichterung zum Nachschlagen, um sich von der Richtigkeit der Zusammenstellung an der Quelle selbst zu überzeugen. In den leider unvollständigen, auch hie und da verspäteten Intelligenzblättern findet sich, daß ein mit früherer Opus-Zahl versehenes Werk später angezeigt wird, z. B. op. 10 Oktober 1799, op. 11 September 1799. Der Grund ist, daß ein außer der arithmetischen Folge angezeigtes opus eben nicht Breitkopf'scher Verlag war, sondern nur als bei Breitkopf und Härtel käuflich zu haben, und dann verspätet angezeigt wurde. Die in den Anzeigen der Intelligenzblätter zurückgerechneten Opus-Zahlen z. B. op. 46, 48 unter Siebziger- und Achtziger-Opus-Zahlen (siehe d. J. 1796, 1812) erklären wir dadurch, daß solche Werke ohne Opus-Zahlen erschienen waren, bei einer neuen Auflage aber und zwar nach dem bereits in Unordnung gekommenen Nummer-Verzeichniß (mit Erhebung der nächstfolgenden Nummer zu einer Opus-Zahl), oder auch von einem neuen Verleger, nach seinem Verzeichniß der von ihm persönlich, nicht im Ganzen, verlegten Werke, willkürlich Opus-Zahlen beigelegt wurden.

Die Rezensionen sind gewöhnlich mehre Jahre hinter dem Erscheinen der rezensirten Werke zurück, eine entferntere Quelle als die Anzeigen. Nur ausnahmsweise erschien eine Komposition im Jahre ihrer Entstehung, durchschnittlich 2 Jahre später; die dem Erzherzog gewidmeten blieben länger in dessen Privat-Benutzung (vergl. op. 96, 97). Eine vollständige Chronologie der Entstehungen wird unmöglich bleiben, unsere Arbeit, die mehr Kritik und Mühe in Anspruch nahm, als man auf wenigen Blättern sucht, bietet eine bis jetzt am vollständigsten gebotene Ersatzreihe.

Beethoven-Chronologie

(siehe unten das Register.)

Abkürzungen: P. — Pianoforte; V. — Violine; Vcell. — Violoncell; A. — Alt; Var. — Variationen; Son. — Sonate.

1783 laufendes 14tes Lebensjahr. 3 P. Son. komp. 1780 f, 3 Abth.; 9 P. Var. über einen Marsch von Dreßler komp. 1780 e, 3 Abth.

1786 17tes Lebensjahr. 2 Trios, P. V. Vcell, ohne **Opus-Zahl**, o 4. Abth. Entstehung des Lieds: Urians Reise um die Welt, s. d. J. 1805. Approximative Entstehung der aus dem Nachlaß erschienenen 3 Quartette P. V. A. Vcell.

1793 24tes Lebensjahr. Variation, P. und V. **(se vuol ballare)** 1 a, 2. Abth.

1794 25tes Lebensjahr. P. Variation (Waldmädchen), 5 a, 2. Abth. Von Schindler (3. Auflage) in's J. 1797 gestellt. Da unsere Quelle weder eine Anzeige noch Recension ist, so hat Schindler eben so viel Glauben als Gerber oder jeder andere, nicht an sich notorische Nachweis.

Entstehung: 1) des Trios für 2 Hoboen und

Englisches Horn (später unter der Opus-Zahl 87), 2) der 4 händigen (Waldstein) Var. (später unter op. 87, s. d. J. 1801), 3) der P. Var. vieni amore und: es war einmal ein alter Mann Nr. 13, Nr. 1 b, 2. Abth., s. d. J. 1800, 1802. Approximative Entstehung: 1) des Oktetts für Blasinstrumente m, 4. Abth., s. d. J. 1796; 2) des Rondino für achtstimmige Harmonie n, 4. Abth.; 3) des Sextetts für Blasinstrumente (später unter der Opus-Zahl 71, s. d. J. 1805).

1795 Op. 1 (die 3 ersten Trios, P. V. Vcell, mit
26tes Lebensjahr. Opus-Zahl). Approximative Entstehung des Violin-Sextetts mit 2 Hörnern (später unter der Opus-Zahl 81, s. d. J. 1810).

1796 Op. 2 (die Haydn gewidmeten 3 P. Son.) op. 3
27tes Lebensjahr. (1. Violin-Trio), op. 4 (Violin-Quintett in Es, Arrangement des Oktetts für Blasinstrumente, das aus dem Nachlaß erschien). Scena ed Aria (ah! perfido) später unter der Opus-Zahl 48, von Reichardt 1808 gehört, s. d. J. 1808 mit der berühmten Beethoven-Affiche; von der A. M. Z. als in vollem Konzertgebrauch erwähnt, 1811 (S. 62) vergl. op. 46 bei d. J. 1812. In dem Partitur-Autograph, das Aloys Fuchs in Wien besaß, unter dem Titel: Une grande scène mise en musique par L. v. Beethoven à Prague 1796. Dedicata

alla Signora Comtesse Clary (Schindler, 3. Aufl.) B. 3. Abth. 12 deutsche Tänze (K. Holz.)

1797 28tes Lebensjahr. Op. 5 (die dem König Friedrich Wilhem II. von Preußen gewidmeten 2 Son. P. und Vcell; op. 6 (4 händige Son.); Kriegslied der Oesterreicher (ein großes deutsches Volk) d, 3. Abth.; P. Var. (la bella molinara, 2 Themas), 2a, 3a, 2. Abth.; P. Var. (Minuetto alla Vigano).

Zu erwähnen sind bei dem J. 1797: 1) das Opferlied von Mathisson s. d. J. 1810 (noch einmal, in derselben Tonart E Dur komponirt in op. 121, s. d. J. 1825); 2) das Lied: der freie Mann (wer ist der freie Mann?) später unter dem Titel: Maurerfragen s. d. J. 1806. Wegeler sagt (S. 69) die von ihm beiden Liedkompositionen, für Maurerzwecke angepaßten Texte, datirten aus dem J. 1797. Daraus folgt nicht, daß die Lieder schon 1797 existirten, weil Wegeler einen früher entstandenen Text, später auf die Lieder anwenden können, er bemerkt aber zu einem Briefe von Beethoven aus dem J. 1810, in welchem vom Opferliede die Rede ist, das Lied: der freie Mann sei sehr früh entstanden, also etwa um 1797. Approximative Entstehung der Adelaide (später unter der Opus-Zahl 46), s. d. J. 1812.

1798 29tes Lebensjahr. Op. 8 (Trio V. A. Vcell, Serenade) op. 9 (die 3 großen Violin-Trios). Schindler (3. Aufl. 1860)

stellt das Erscheinen von op. 7 (P. Son.) bei Artaria, in's J. 1798, was die arithmetische Folge für sich hat. Schindler ist der einzige Nachweis; die chronologischen Quellen übergehen ein Werk, das durch das erste, am Klavier, Beethovensch karakterisirte Scherzo, die größeren Adagio-Verhältnisse, den Spielreichthum im Rondo, eher über als unter der berühmteren **Sonate pathétique** (s. d. J. 1800) steht. Das Werk mochte deshalb auch, und weil Beethoven selbst dieser Ansicht war, vor der **Pathétique** erschienen sein. Brachte er doch immer das Beste in den Vordergrund, vergl. die 7. und 8. Symphonie (1816), die Stellung des 1. Violin-Quartetts (welches chronologisch das 3. war) unter den 6 ersten. Im Frankfurter Konversationsblatt 1850, Nr. 80 hatte Schindler gesagt, op. 7 sei vor 1806 komponirt worden. Der erweiterte Klavier-Apparat allein, ließe die Entstehung über die **Pathétique** stellen. Diese beiden höchsten Sonatenblüthen der 1. Periode, entstanden wohl zur Zeit der höchsten Ideenblüthe derselben in op. 9, dieser Wundersage von einer Trio-Trilogie für die edler geborenen Streichinstrumente.

1799 Anfang der wichtigsten chronologischen Quelle, der
30tes Lebensjahr. Anzeigen in den Intelligenzblättern der A. M. Z.

Op. 10 (3 P. Son. bei Joseph Eder in Wien) Oktober; da die **R.** aus demselben Monat und

Jahr, so ist die Anzeige wahrscheinlich verspätet, womit sich erklärt, daß op. 11 vor op. 10 angezeigt wurde. Op. 11 (Trio, P., Vcell, Klarinette, bei Mollo in Wien) September; op. 12 (die Salieri gewidmeten 3 Son., P. und V.) R. wie op. 10, etwa um ein Jahr verspätet. Op. 13 s. d. J. 1800. Entstehung von op. 14, (2. P. Son.), s. d. J. 1802, wird gewiß mit dem Erscheinen von Gerber verwechselt, wo dann wahrscheinlich wird, daß op. 13 (wie Schindler, 3. Aufl. ohne Weiteres annimmt) 1799 erschien. Nr. 6, 2. Abth. (Var. P. und Vcell, ein Mädchen oder Weibchen) März (später unter der Opus-Zahl 66). Schindler (3. Aufl. I, 212) gibt dies Instrumental-Duett irrthümlich als Var. für P., V. und Vcell (Trio) an. Kein Druckfehler von und Vcell für oder Vcell, denn die Var. sind für P. und Vcell componirt, und das Arrangement der Vcell-Stimme für Violine, kam später hinzu, worüber der Titel der Original-Ausgabe (A. M. Z. 1799, S. 366) keinen Zweifel läßt: Variations sur le thème: Ein Mädchen oder Weibchen, pour le Pianoforte avec un Violoncelle obligé, composé par L. van Beethoven, Nr. 6, à Vienne chez F. Traeg prix 12 gr. Nicht bei Artaria, wie Schindler S. 212 im Widerspruch mit S. 57, wo er als den Verleger Traeg kennt, angiebt, und dabei räthselhaft

findet, daß die Var., die doch zu den frühesten Compositionen gehörten, zu der Opus-Zahl 66 gelangen können, was sich leicht daraus erklärt, daß zur Zeit, wo die Var. neu und für P., Vcell oder Violine verlegt wurden (zwischen den J. 1808 und 1809, in denen die Sechziger Opus-Zahlen herrschen), die Opus-Zahl 66, gerade offen stand und der Verleger (frühere oder neue) eine Opus-Zahl einer bloßen Nr. vorzog, schon weil mit dem J. 1807 (vergl. Nr. 36, 2. Abth.) der Nummer-Katalog aufgegeben worden und als Torso liegen geblieben war). Das ist somit gar nicht räthselhaft, sondern ein Elementarbegriff im Beethoven-Inventarium. Nr. 7 P. Var. (une fièvre brûlante) März; Nr. 8 P. Var. (la stessa). Das Ballet Prometheus mit der Musik von Beethoven (später op. 43) wird in Wien gegeben (Mittheilung von K. Holz, mit welcher Schindler 2. Aufl. stimmt). Hiernach ist Marx (Beethoven, S. 209) über die 1. Aufführung am 28. März 1801, zu berichtigen. In der 3. Auflage setzt Schindler die Aufführung gleichfalls in's J. 1801 (ohne Angabe des Grundes für den Widerspruch mit sich selbst), das Erscheinen der Arrangements der Prometheus-Musik bei Hofmeister in Leipzig, in die J. 1802 und 1805. Der Klavierauszug, eine Auswahl aus demselben hatten notorisch andere Verleger (gli uomini

di Prometeo, ballo con musica di Beethoven, Vienna presso Artaria; pezzi scelti del ballo Prometeo, Lipsia presso Kühnel). Chronologische Quellen für die Prometheus-Musik fehlen, erst 1813 (S. 514, August) giebt die A. M. Z. eine Nachricht über die Aufführung in Mailand an der Scala, wobei die Partitur ein ungeheuerliches pasticcio von Haydn, Beethoven, Weigl und Vigano selbst (!) geworden war. Beethoven wird Bolthower genannt, von ihm und Haydn, denen Vigano als Komponist für ebenbürtig erklärt wird, heißt es: die Milch italiänischer Schule habe sie gesäugt (!) essi hanno succhiato il latte nelle scuola italiana. Das Ballet rief die selten gewordene Brochüre hervor: Lettere critiche (!) intorno al ballo Prometeo, wo man liest: Sie dürften fragen: wie diese Musik schön sein könne, da sie ganz deutsch ist (! direte forse, come mai puó essere bella questa musica, se è tutta tedesca). Von Haydn waren benutzt: die Ouv. zu den Jahreszeiten (!) das Chaos der Schöpfung, die Arie Uriels in A Dur, die Duette von Adam und Eva in C Dur und Es Dur, das Erdbeben aus den 7 Worten; von Beethoven: 4. Nr. seiner Partitur nebst Stücken aus anderen (!) seiner Werke. Die Nr. Adagio $^4/_4$ B Dur, Andante quasi Allegretto

$^6/_8$ B Dur mit oblig. Harfe und oblig. Vcell war den Mailändern la piu bella aria (!) di tutto il ballo.

Das Beethoven-Jahrhundert.

1800 Op. 13 (Sonate pathétique, bei Joseph Eder in
31tes Lebensjahr. Wien), R. nicht unwahrscheinlich bereits 1799 erschienen, siehe oben. Nr. 10, 2. Abth. (P. Var. Tändeln und scherzen), Nr. 1 b (P. Var. es war einmal ein alter Mann) Oktober s. d. J. 1794; Nr. 1 c (P. Rondo, C Dur), Nr. 9 (P. Var. Kind willst Du ruhig schlafen) Oktober; Nr. 27 (4 händige P. Var. ich denke dein). Approximative Entstehung des in Bezug auf op. 80 (Fantasie, P. Orchester, Chor) merkwürdigen Liedes: Seufzer eines Ungeliebten, c, 4. Abth.

1801 Op. 15 (1. P. Konzert, C Dur) November; op.
32tes Lebensjahr. 16 (P. Quintett mit Blasinstrumenten) November (bei Mollo in Wien), das Beethoven-Arrangement als P. Quartett mit Streichinstrumenten im Januar 1802; op. 17 (Son. P. und Horn) in einem Wohlthätigkeitskonzert im gr. Redoutensaale in Wien, von Beethoven und Punto, am 30. Januar 1801 gespielt (K. Holz), einen Tag früher komponirt (Ries, S. 82) erschien im Juli 1801 bei Hofmeister und Kühnel in Leipzig (K. Holz); op. 18 (6 V. Quartette bei Mollo in Wien)

Livraison 1 (die 3 ersten) im November 1801, Livr. 2 (die 3 folg.) im April 1802; op. 20 (Septett) bei Kühnel und Hofmeister in Leipzig; op. 21 (1. Symphonie) April; die 4 händ. Waldstein-Var. später unter der Opus-Zahl 87, vergl. d. J. 1794.

Die wichtigen op. 18, 20, 21 waren in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden. Die 1. Ausführung von op. 15 durch Beethoven selbst, von op. 20 und 21, als neue Werke, setzt Schindler (3. Auflage) in das Frühjahr 1800, da er damit eine frühere Zeit als die Anzeigen bestimmt, so geht er letzteren, für welche immer die Vermuthung der Verspätung gilt, vor.

1802 33tes Lebensjahr. Op. 14 (2 P. Son.) März; von Schindler, 3. Aufl. ohne Angabe einer Quelle, wird das Erscheinen von op. 14 bei Mollo in Wien nicht unwahrscheinlich, in's J. 1799 gestellt; op. 19 (2. P. Konzert B Dur) April, erschien nach Schindler, 3. Aufl., bereits 1801 bei Kühnel in Leipzig; op. 22 (P. Son.) Juni; op. 23, 24 (die Fries-Son. P. und V.) April, nach Schindler 3. Aufl. bereits 1801 bei Mollo in Wien; das Beethoven-Arrangement der Prometheus-Musik für P. unter der falschen Opus-Zahl 24, November (vergl. d. J. 1799); op. 25 Serenade, Flöte, V. A. November; op. 26 (P. Son.) November (Cappi in

Wien), op. 27 (2 P. Son. quasi Fantasie), November (Cappi in Wien); op. 28 (P. Son.) Schreyvogelsches Industrie-Comptoir in Wien; Rezension der A. M. Z. Dezember 1802, 1. Anzeige (verspätet) im Januar 1803; op. 29 (V. Quintett, C Dur) Oktober, mit der Bemerkung: neu, wird bis Ende Oktobers erscheinen; bei der Anzeige im Dezember ist bemerkt: original und neu. Die Angabe Schindlers, 3. Aufl., op. 29 sei 1803 erschienen, ist somit zu berichtigen. Nr. 10 b (Var. P. und Vcell, Zauberflöte, bei Männern, welche Liebe fühlen) auf dem Titel der Original-Ausgabe (Mollo) steht le 1. Janvier 1802, die 1. Anzeige erfolgte im Jan. 1803. Nr. 12. (Var. air suisse P. oder Harfe). Nr. 13 (P. Var. vieni amore) Dezember, s. d. J. 1794. Menuettes (Menuets) de la Redoute de Vienne, 2 V. et B.; 12 allemandes 2 V. et B. Dezember.

1803 34tes Lebensjahr. Op. 30 (die drei Kaiser-Alexander-Sonaten Pianoforte und Violine) Nr. 1 Juli, Nr. 2 u. 3 August (im Industriecomptoir) op. 31 (3 Pianforte-Sonaten) nach Schindler 3. Aufl. der mit früherer Angabe den Vorzug hat, siehe die Quellen für op. 31 bei d. J. 1804. Op. 33 (Bagatelles P.) October; op. 34 (P.-Var.) April (Mittheilung der H. Verleger, Breitkopf und Härtel, nach Ausweis ihrer

Bücher) recensirt im Mai (eine Früh=Recension der A. M. Z.). Op. 35 (P.=Var. auf das Kontratanz=Prometheus=Eroica=Thema) im November, unter den seit Johannis 1803, bei Breitkopf und Härtel, erschienenen Musikalien angezeigt, was die Entstehung in's J. 1802 oder früher, mithin wenigstens 3 Jahre früher als die Eroica, hinaufrückt, wonach Marx (Beethoven B. 1. S. 10) zu berichtigen ist, der ohne Grund annimmt, op. 35 sei nach (!) der Eroica (s. d. J. 1804) entstanden. Die H. Breitkopf, bei denen op. 35 erschien, haben uns nach Ausweis ihrer Bücher angezeigt, op. 35 sei im December 1802 bei ihnen eingetroffen, im August 1803 erschienen, was unsere Ansicht zur Gewißheit erhebt, Marx zweifellos widerlegt.

1804 35tes Lebensjahr. Op. 31 (3 P.=S.) März (die Anzeige sagt, was ein Druckfehler ist; zwei Son.); op. 32 (6 geistl. Lieder) März, noch ohne opus=Zahl, die später hinzukam; op. 36 October (2. Symphonie, Industriecomptoir in Wien) Ueberbrückung des 18. und 19. Jahrhunderts in der Symphonie); 1. Aufführung im Spätherbst 1800 (Schindler 2. Aufl. S. 47) im J. 1804 (Schindler 3. Aufl.); 1800 scheint zu früh, da die 2. Symphonie bei dem großen Unterschied erweiterten Styles kaum so schnell der ersten auf dem Fuße folgen können. Die von der Tradition so außerordentlich emanzipirten Violin=Trios

op. 9 sind indessen, in noch früherer Zeit, eine solche Oeffnung im alten Musikhimmel. Erschien op. 36 erst 1804, so war diese Uebergangs-Symphonie, welche die bedeutsamste der Gesammtlitteratur ausgemacht hätte, wenn Beethoven keine späteren gedichtet haben würde, nach allen Beispielen darüber in Beethoven, etwa 2 Jahre früher entstanden (um 1802) und ist dann wahrscheinlich, daß ein für Beethoven, wie für die Welt, so wichtiges Werk, nicht 2 oder (wahrscheinlich) mehrere Jahre alt wurde ohne, wenn auch nur einmal, vor 1804, im Manuskript gehört worden zu sein. **Op. 37** (3. P.-Konzert C Moll) October (Anz. in d. Int.Bl.) mithin zweifellos nicht im J. 1805 erschienen, wie Schindler sagt (3. Aufl. I. 208); K. Holz schreibt uns über op. 37: von Ries unter Leitung Beethovens im Sommer 1804 im Augarten vorgetragen (noch im Manuskript, wie Ries S. 113, sagt), von Beethoven selbst im J. 1800 (Schindler 2. Aufl. S. 47 im Widerspruch mit 3. Aufl. I. 208, wo die erste Aufführung ins J. 1804 gesetzt wird); **op. 40** (Romanze V. und Orchester, erste G Dur) von Schindler (3. Aufl. I. 212, der einzige Nachweis) als bei Kühnel und Hofmeister in Leipzig erschienen, in's Jahr 1803 gestellt, scheint hier einrücken zu können, weil das 1805 erschienene **op. 38** (ein Arrangement) und das ganz fehlende

op. 39, nicht einmal arithmetisch viel weniger chronologisch maßgebend sein können, andrerseits op. 45 bereits 1804 rezensirt wird, somit 1803, in einem Jahr mit op. 40, erschienen sein mochte, was wahrscheinlich ist, da op. 41, 42 (Arrangements) op. 43, notorisch früher komponirt (siehe d. J. 1799) was somit auch für op. 44 (P.-Trio-Var.) wahrscheinlich wird, in die offen stehende opus-Zahlenreihe (op. 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43) eingeschaltet wurden.

Op. 45 (vierhändige Märsche) R. Lebensglück (vita felice) Lied, später unter der opus-Zahl 88, März; Nr. 24. 2. Abth. (Wachtelschlag) März. Nr. 25 (P.-Var. God save the king) März. 6 Contredanses pour le Pianoforte (mit dem Prometheus-Eroica-Thema) März; gewiß vor op. 35 geschrieben s. d. J. 1803. Bearbeitung des Septetts zu einem V.-Quintett unter der alten opus-Zahl 20 (K. Holz und Ries S. 93). Beide Angaben sind irrthümlich, da Beethoven gegen die Uebersetzung, wie er sich ausdrückt, die bei Hofmeister in Leipzig erschienen war, protestirte, welches unzweifelhafte Dokument uns erhalten ist, Int. Bl. d. A. M. Z. 1802 November.

1805 36tes Lebensjahr. Op. 38 (Bearbeitung des Septetts zu einem Trio P. Vcell, Klarinette oder Violine) Notiz von K. Holz; op. 47 (die Kreutzer-Son. P. und V.) R.

(nach Analogie der Verspätungen in den Recensionen, wahrscheinlich schon 1803 (mit op. 45) erschienen). Schindler (3. Aufl. I. 211) wie immer ohne Angabe einer Quelle, für die er selbst nie gelten kann, sagt: 1805 bei Simrock. op. 49 (2 kl. P.=S.) Industriecomptoir, Schindler 3. Aufl. der einzige Nachweis. Da das Werkchen, nach Stylgründen zu den ältesten gehört, mochte es bereits 1803 mit op. 45 erschienen sein s. d. J. 1803, wo Beethoven unter Altem katalogisirte, alt ist op. 38, 39 (40 neu), 41, 42, 43, 44 (45 neu), 46 (47 neu), 48, 49.

Op. 50 (Romanze, V. und Orchester, 2. F Dur) September (H. Karl Haslinger quondam Tobias, schreibt uns: Beethovens Romanze in F für V. mit Begleitung von 2 V., A., Baß, Flöte, 2 Hoboen, 2 Fag., 2 Hörnern, erschien im J. 1805 (damalige Firma Steiner & Co.). Wir wollen damit Schindlers Frage (3. Aufl. I. 212) nach dem ersten Verleger, beantwortet haben.

Op. 52 (8 Lieder, unter diesen das älteste Urians Reise s. d. J. 1786) Angabe von K. Holz, Schindler fehlt, die Quellen schweigen. Op. 53 (P.=Son.) December, Industriecomptoir; op. 55 (Eroica) die Cäsar=Symphonie! Das 19. Jahrhundert im Symphoniebegriff. Nach K. Holz angefangen 1802 (womit Ries S. 77 stimmt) vollendet 1804, zuerst

aufgeführt bei H. von Würth, zum zweitenmal im Theater an der Wien, im Konzert des Violinisten Clement, vom Seyfriedschen Orchester, im April 1805, (die A. M. Z. spricht von der Symphonie im Februar 1805 S. 321), erschien 1807 im Industriecomptoir.

Op. 71 Sextett für Blasinstrumente R. op. 72 Leonore-Fidelio; das erste Jahr im neuen Jahrhundert der Opern-Dichtung). Nach K. Holz (Mittheilung aus seinen Tagebüchern) angefangen 1803, erste Aufführung den 22. Nov. 1805, in dem dadurch welthistorischen kleinen Theater an der Wien; zu 2 Akten von 3 umgestaltet im März 1806, unter dem Titel Fidelio umgearbeitet und mit der alten Ouverture (der großen in C Nr. 3) zum ersten Mal gegeben am 23. Mai 1814; mit der neuen Ouv. in E, bei der zweiten Vorstellung dieser zweiten Umarbeitung am 26. Mai 1814 (wodurch höchst wahrscheinlich wird, daß die Ouv. in E in kürzester Zeit entstand, gleichsam improvisirt wurde, gewiß Beethovens in kürzester Zeit zu Stande gekommenes größeres Werk). Die Arie des Rocco, schreibt Holz weiter, die Arie mit den 3 Hörnern und dem Fagott, komponirte Beethoven erst zu seiner Benefizvorstellung des Fidelio am 13. Juli 1814 hinzu (also nicht organisch und gleichfalls in kurzer Frist). Bekanntlich wurde die ursprüngliche Ouverture nie mit der Oper aufgeführt, nach einer Probe (1805) bei Seite

gelegt. Schindler erzählt 3. Aufl. sie sei allererst 1828 in einem Konzert von Bernhard Romberg in Wien, wieder gehört worden und 1830 (op. 138) erschienen. Quelle für die Oper ist der Artikel „Fidelio" von Treitschke im Musikalischen Taschenbuch Orpheus (Wien 1841 bei A. Schmidt). Man darf da annehmen, daß die E Dur-Ouverture eben so schnell niedergeschrieben und vielleicht schneller komponirt wurde als die Don Juan-Ouverture. Nr. 28. 2. Abth. (Menuett für Piano) December; Nr. 29 (Prélude F Moll) December.

1806 37tes Lebensjahr. Op. 54 R. (P. Son.) Industriekomptoir vergl. op. 53 in demselben Verlag, weshalb op. 54 bereits 1805 erschienen sein mochte, ohne angezeigt worden zu sein. Schindler 3. Aufl. will wissen, op. 54 sei 1806 erschienen, was nach Analogie der Verspätungen in den Rezensionen, ohne Angabe einer Quelle, unwahrscheinlich ist.

Nr. 32, 2. Abth. An die Hoffnung von Tiedge (derselbe Text in op. 94 komponirt). April; Nr. 35 (Andante für Pianoforte ursprünglich der P.-Son. op. 53 bestimmt). K. Holz; nach Schindler 3. Aufl. schon 1805 im Industriekomptoir erschienen, was wahrscheinlicher ist, da auch op. 53 im Jahr 1805 erschien; h, 3. Abth. (Maurerfragen: wer ist ein freier Mann?) April s. d. J. 1797; g, 4. Abth. (Empfindungen bei Lydiens Untreue) kom-

ponirt 1806, von Wegeler 1845, bei der Einweihung des Bonner Denkmals, herausgegeben.

1807 38tes Lebensjahr. Op. 56 (grand Concerto concertant pour P. V. Vcelle avec ac. d'Orchestre).

Korrespondenznachricht der A. M. Z. 1807 S. 788: von Beethoven ist ein neues Konzert für P. V. Vcell. und von Dussek ein gleiches für 2 P. so eben erschienen (September) beide gehören unter das Trefflichste (?) was man diesen Künstlern verdankt. Von Schindler 3. Aufl. I. 208 irrthümlich und gegen alle Styl-Gründe, Concertino (!) genannt, die 1. Ausführung ins Jahr 1808 (was möglich) das Erscheinen ins Jahr 1810 gesetzt (was unmöglich ist, da op. 56 bereits 1807 dem Korrespondenten der A. M. Z. vorlag). — Op. 57 (P.-Son. F Moll Industriekomptoir) R. Nicht verspätet weil die im J. 1807 erschienene Eroica auch im J. 1807 rezensirt wurde. Wie viel früher entstanden? vergl. über das Autograph der Sonate in Paris: Nr. 36, 2. Abth. Eine paliographische Untersuchung des Papiers, brächte dem Geburtsjahre von op. 57 näher.

Trio 2 Hoboen, Engl. Horn, später unter der opus-Zahl 87, Juni, vergl. d. J. 1794, Nr. 36 (P.-Var. die 32 nicht wie Schindler, 3. Aufl. I. 143 sagt: 35 (!) R. im J. 1808 (Dezember) von

Reichardt (Briefe) im Konzertgebrauch der Mad. Bigot de Marogues in Wien gehört.

1808 Op. 58 Oktober (4. P. Konzert G Dur, Industriekomptoir) am 22. Dez. im Theater an der Wien, von Beethoven in seiner Akademie gespielt, mit der Phantasie mit Chor (1811) und der von ihm geleiteten, von dem Seyfriedschen Orchester ausgeführten Pastoral- und C Moll Symphonie (Notiz von K. Holz mit dem Reichhardt in seinen Briefen stimmt) hiernach ist Marx zu berichtigen, wenn er sagt, Beethoven habe op. 58 nie selbst ausgeführt. Die Mittheilnng von Holz an uns, die, an sich, gar nichts Unwahrscheinliches hat, wird durch folgenden Umstand unterstützt. Ries (S. 114) erzählt, Beethoven habe ihm op. 58 gebracht und ihm gesagt: „nächsten Sonnabend müssen Sie dieses im Kärnthner-Thor-Theater spielen", da nur 5 Tage Zeit zum Einüben geblieben wären, hätte Ries lieber das C Moll Konzert (op. 37) vortragen wollen, worauf Beethoven aufgebracht, zum Pianisten Stein gegangen wäre, der aber auch nicht mit op. 58 fertig werden können und op. 37 gespielt habe. Ries giebt das Jahr nicht an, es war aber gewiß im Spätherbst 1808, nachdem op. 58 soeben erschienen war, denn wäre op. 58 noch Manuscript gewesen, als Beethoven dasselbe Ries brachte, so hätte Ries gewiß nicht verfehlt, diesen Umstand, als

39tes Lebensjahr.

Entschuldigung gegen Beethoven zu brauchen und desselben in seiner Relation zu erwähnen, wie er bei op. 37 thut S. 113. War nun op. 58 weder von Ries noch von Stein ausgeführt worden, so ist an sich wahrscheinlich, daß Beethoven, der wenige Wochen später (am 22. Dez.) Konzert gab, bei welcher Gelegenheit er noch gar nicht gehörte Kompositionen von sich zu bieten pflegte, op. 58 selbst vortrug, und dies wird durch die uns (A. M. Z. 1809 S. 267) erhaltene Affiche Beethovens, die bedeutsamste der ganzen Musikgeschichte, wenn man auch nur bei den durch den Konzertgeber gebotenen Symphonien stehen bleibt, außer Zweifel gesetzt. Da liest man wörtlich: 1. Abtheilung 1. Pastoral-Symphonie Nr. 5 (später Nr. 6 vergl. die auf dem Konzert-Zettel von Beethoven getroffenen Veränderungen in den Satz-Ueberschriften, bei op. 68 im Text). 2. Arie gesungen von Dem. Killitzky (wie man durch Reichardts Briefe (S. 254) weiß, die Scene und Arie ah! perfido, die vielleicht noch Manuscript war, s. d. J. 1810). 3. Hymne mit lateinischem Text, im Kirchenstyl geschrieben, mit Chor und Solos nach Reichardt ein Gloria, offenbar aus der C Messe, welche ohnehin den Titel: 3 Hymnen trägt) 4. Klavier-Konzert, von ihm selbst geschrieben, Industriekomptoir. II. Abtheilung 1. Große Symphonie in C Moll Nr. 6 (später

Nr. 5 vergl. op. 67 Text). 2. Heilig, mit lat. Texte, im Kirchenstyle geschrieben, mit Chor und Solos (Sanctus aus der C Messe). 3. Phantasie auf dem Klavier allein („eine lange Phantasie" sagt Reichardt, in welcher Beethoven seine ganze Meisterschaft zeigte, also eine Improvisation). 4. Phantasie auf dem Klavier, welche sich nach und nach mit Eintreten des Orchesters, und zuletzt mit Einfallen von Chören, als Finale endet (op. 80 s. d. J. 1811).

Zweifellos ist in der 4. Nummer das 4. Klavier-Konzert op. 58 gemeint, und zwar, weil so eben erschienen, mit Angabe des Verlags, ohne Angabe von opus-Zahl noch Tonart, weil Beides bei einem noch ganz unbekannten Stücke nicht dasselbe Interesse wie bei einem bereits bekannten haben konnte, an das solche nähere Bezeichnungen erinnern. Reichardt, der dieser Akademie beiwohnte, in der sich Beethoven zum letzten Male so vollständig öffentlich hören ließ (s. d. J. 1814), referirt zu Nr. 4: ein neues Fortepiano-Konzert von ungeheurer Schwierigkeit, welches Beethoven zum Erstaunen brav in den allerschnellsten Tempis ausführte. Das Adagio, ein Meistersatz von schönem durchgeführten Gesange, sang er wahrhaft auf seinem Instrumente, mit tiefem melancholischen Gefühl, das auch mich dabei durchströmte. Diese Worte scheinen

auf das im 5. Konzert (op. 73, s. d. J. 1811) ausgeführtere Adagio besser zu passen, als auf op. 58 — da man aber nicht weiß, ob op. 73 schon im J. 1808 existirte, die A. M. Z. vielmehr op. 73 erst im März 1812 ein ganz neues nennt, das Czerny in Wien produzirte, womit die uns gemachte Mittheilung von K. Holz (s. d. J. 1812) bestätigt ist; so wurde im J. 1808 gewiß op. 58 von Beethoven selbst ausgeführt. Reichardts Worte über das Adagio passen zwar noch auf das 3. Konzert (op. 37), man darf aber weder annehmen, daß Reichardt im J. 1808 ein bereits 1804 erschienenes, seit 1800 bekanntes Klavierkonzert ein neues genannt hätte, noch viel weniger, daß Beethoven ein nach seinem Maßstabe so altes Stück zu einer Produktion in seiner Akademie gewählt habe, wenn er ein so eben erschienenes, noch nicht gehörtes besaß. Der Korrespondent der A. M. Z., dem man die Erhaltung der Beethoven-Affiche verdankt, sagt: alle ausgeführten Stücke seien noch gar nicht öffentlich gehört, und größtentheils noch nicht herausgegeben gewesen. Diese Worte passen ganz auf unsere Ansicht. Die 5. und 6. Symphonie erschien 1809, die 1. Messe 1813, die Phantasie mit Chor 1811 (siehe diese Jahre), folglich waren im J. 1808 nur die Arie **Ah! perfido** und das nicht näher bezeichnete Pianoforte-Konzert erschienen, letzteres

aber op. 58, weil op. 73 erst 1811 bekannt wurde.

Mit diesem aus inneren Gründen konstruirten Nachweis beantworten wir Schindlers (3. Auflage, I. 208) sich selbst gestelltes Fragezeichen in Bezug auf die erste Ausführung von op. 58. Die Ausführung der beiden Symphonien und Phantasie an einem und demselben Abend, wie sie in superfluum Ries (S. 83) bestätigt, hat Schindler ganz grundlos Zweifel und Bedenken (!) gegeben (2. Aufl., S. 69), in der 3. Aufl. I. 147 war er des Besseren unterrichtet; höchst auffallend aber ist, daß er die berühmte Beethoven-Affiche angeblich nach dem Wortlaut des durch die A. M. Z. erhaltenen Programms giebt und dabei die Nr. 2, 3, 4 der ersten Abtheilung (Arie, Hymne, Pianoforte-Konzert!), die Nr. 2, 3 der zweiten Abtheilung (Sanctus, Improvisation) — wegläßt, derselben gar nicht erwähnt. Hieraus folgt, daß Schindler die Quelle entstellte oder aber nicht an der Quelle selbst schöpfte. Ohne Beispiel wie ohne Entschuldigung.

Op. 59 (die Rasoumowskische Violin-Quartett-Trilogie, Industrie-Komptoir) seit 1807 in Wien im Manuscript bekannt (K. Holz), hiermit stimmt die A. M. Z. (März 1807, S. 400); **op. 61** Oktober (Bearbeitung des Violinkonzerts zum 6. Piano-Konzert unter derselben opus-Zahl (s. d. J. 1809) K. Holz.

Op. 62, März, Industrie-Komptoir (die Coriolan-Ouvertüre, noch ohne opus-Zahl) im Dezember 1807 zuerst unter Leitung Beethovens in einem Liebhaber-konzert im Universitätssaale ausgeführt, bei Wiederholung der Eroica und B Dur-Symphonie, K. Holz, vergl. d. J. 1809.

b. 3. Abth., Rondo, P. und V. in G Dur, März; 12 Valses, Januar; 12 écossaises, pour 2 V. et B. (2 flûtes, 2 Cors ad libitum) ou pour le P. März. r. 3. Abth. (c.) In questa tomba oscura R. (kaum früher als 1807 entstanden, weil das Sammelwerk, dem die Liedkomposition angehörte, pressirt sein mochte und somit auch die Rezension pressirte).

1809 40stes Lebensjahr. Op. 60, 4. Symphonie B Dur, April, 1. Ausführung nach K. Holz im Januar (?) 1807, erschien 1808 (Industrie-Komptoir). Die A. M. Z. referirt im März 1807: Die Symphonie werde nächstens in einer sehr gewählten Gesellschaft, welche zum Besten Beethovens sehr ansehnliche Beiträge subscribirt habe, aufgeführt werden. Das herrliche Werk mag 1806, wie Schindler 2. Aufl., S. 69 sagt, entstanden sein, nicht 1807, unmittelbar nach dem Violinkonzert, wie Schindler in der 3. Aufl. I. 141 will, ohne eine Quelle anzuführen, für welche die positive Nachricht in der A. M. Z. gelten muß. Fand die erste Ausführung im März, April 1807

Statt, so ist damit die Entstehung in's J. 1806 gesetzt. In 3 Monaten dichtete Beethoven keine Symphonie. Wichtig ist, daß die vierte nach der dritten entstand, was, nach inneren Gründen und nach Analogie in der Umkehrung der Altersverhältnisse, bei der 5. und 6., 7. und 8. Symphonie anzunehmen man nicht bestimmt sein konnte.

Op. 61 (Violinkonzert) April (von dem Violinisten Clement, später der Kongreßgeiger genannt, im Dezember 1805 öffentlich aus dem Manuscript vorgetragen, Mittheilung von K. Holz; nach Schindler, 3. Aufl. I. 208 zuerst 1806 ausgeführt und 1808 im Industrie-Komptoir erschienen und zwar zugleich mit dem Arrangement als 6. P.-Konzert, s. d. J. 1808. Daß sich der Violinspieler K. Holz gerade im Violinkonzert, das ihn besonders interessiren mußte, um ein Jahr irrte, ist nicht anzunehmen, eben so wenig, daß die Anzeige des Int. Bl. im April 1809 dermaßen verspätet Statt gefunden habe.

Op. 67 (5. Symphonie C Moll) April (erste Anzeige), zuerst aufgeführt den 22. Dezember 1808, entstanden (Schindler, 2. Aufl., S. 69) 1807 (siehe 1808), erschienen 1809 bei Breitkopf; die Rezension von E. T. A. Hoffmann, datirt aus dem April-Monat 1809, A. M. Z. 1809, S. 433.

Op. 68 (Pastoral-Symphonide) April, entstan-

den 1808 (Schindler, 2. Aufl., S. 69), wahrscheinlicher 1807, gleichzeitig mit op. 67, s. d. J. 1808. Die Pastorale war einmal die fünfte, die C Moll-Symphonie die sechste; sind die Entstehungszahlen Schindlers (2. Aufl.) richtig (?), so schob Beethoven die sechste der fünften vor, wie die achte der siebenten, wofür die Analogie spräche. In der 3. Auflage ist Schindler für Gleichzeitigkeit der Entstehung und meint op. 67 möge im Ganzen (!) früher als op. 68 vollendet gewesen sein (!). Seine früheren Entstehungszahlen erwähnt er gar nicht (!).

Op. 69, April (Son. P. und Vcell.); op. 70 (2 P.-Trios) Oktober, wonach Schindler zu berichtigen ist, der das Erscheinen von op. 70 in's J. 1810 setzt, die Rezension von E. T. A. Hoffmann in der A. M. Z. ist vom J. 1813. Reichardt (Briefe) hörte Beethoven die herrliche Trio-Geschwister-Dichtung im Dezember 1808 bei der Gräfin Erdödy, der sie gewidmet ist, vortragen, wo das Werk so eben vollendet sein mochte, denn Beethoven wohnte im Hause der Gräfin und wird dieser seiner künstlerisch gestimmten „Hausdame" (Reich. S. 187) nichts vorenthalten haben.

1810 Op. 74 (V.-Q. das sogenannte Harfen-Quartett)
41stes Lebensjahr. R. op. 75 (6 Lieder) Nr. 1 und 2 (Mignon, Herz mein Herz) im Jahre 1810 für Bettina von Arnim

komponirt (Briefwechsel eines Kindes mit Goethe S. 83, 91; Brief Bettina's an Beethoven in der 2. Auflage von Schindler, 2. Nachtrag S. 159. Brief Bettina's an den Verfasser dieses Buches Bd. 1, S. 145); f 3. Abtheilung Lied aus der Ferne, Mai; f2. 3. Abtheilung. Andenken von Matthisson, Mai; op. 76 (P. Var.) Schindler 3. Aufl., siehe die verspätete Anzeige bei dem J. 1811; op. 77, 78, 79 (Phantasie, P. Son. P. Sonatine) Dezember, wo zu op. 73 (s. d. J. 1810) nach op. 79 bemerkt ist: „unter der Presse," op. 73 erschien somit nach op. 79; op. 81 (V. Sextett mit 2 Hörnern) Juli, Reichardt (Briefe) hörte das Sextett im Dezember 1808 in den matinées bei Schupanzigh, wo diese, gewiß noch im vorigen Jahrhundert, komponirte, an sich unbedeutende Kassation (die Kinderschuhe der Septetts s. d. J. 1795) Erfolge hatte (!) nachdem durch op. 59 (s. d. J. 1808) dem Musikbegriff eine neue Welt geschaffen worden war.

Ueber ein nicht zu Stande gekommenes Arrangement des Sextetts zu einem Quintett mit Flöte (!) schreibt Beethoven: Dadurch würde den Flötenliebhabern, die mich schon darum angegangen, geholfen (!) und sie würden daran wie die Insekten herumschwärmen und daran speisen (Marx: Beethoven I. 159). Unter den Früchten, die vom Baume

„Beethoven" in den Schooß seiner zahllosen Verehrer, im J. 1810 „herabgeschüttelt" worden, wie sich Schindler (3. Aufl. I. 173) ausdrückt, sind noch als im J. 1810 erschienen, zu nennen: 1) Der vollständige Klavierauszug der 1. und 2. Bearbeitung der Oper (1805, 1806) unter der falschen Opus-Zahl 79; 2) die Ouverture zur Oper in 2. Bearbeitung (1806) für welchen Gärtner-Bericht man Schindler dankbar zu sein hat.

Den 2. Mai 1810 (Wegeler S. 45) schreibt Beethoven von einem Opferliede in E Dur, dem Wegeler einen Text für Maurerzwecke angepaßt hatte. Es ist dies das früh entstandene Lied h, Nr. 2 Sektion C. 3. Abth. s. d. J. 1797.

1811 42stes Lebensjahr. Op. 76 (P. Var. über das Thema, aus dem 1812 der türkische Marsch zu den Ruinen von Athen entstand) Mai, s. d. J. 1810; op. 73 Februar (5. P.-Konzert, Es Dur) im Hofoperntheater zuerst von C. Czerny, unter Beethovens Leitung, ausgeführt am 12. März 1812, Notiz von K. Holz, mit dem die A. M. Z. 1812, S. 210 stimmt; op. 80 Juli (Phantasie P. Orchester, Chor s. d. J. 1808); op. 81 (P. Son. les adieux) Juli; op 82 Mai (4 Arietten, 1 Duett italiänisch und deutsch). Op. 83 November (3 Gesänge, Nr. 1 Wonne der Wehmuth, Nr. 2 Sehnsucht, für Bettina von Arnim im J. 1810 komponirt, Briefwechsel

eines Kindes mit Goethe S. 83, Bd. 2, S. 194).

Op. 84 Februar (Egmont-Partitur) auch im J. 1811 entstanden (K. Holz). Beethoven schreibt an Bettina am 11. Februar 1811, daß er die Egmont-Musik gesetzt habe, die Entstehung möchte somit und bei Beethovens Art zu arbeiten (Bd. 1, S. 167) noch in's J. 1810 zu setzen sein.

Op. 85 Oktober (Christus am Oelberge) 1800 komponirt (Ries S. 75) erste Aufführung den 5. April 1803 (A. M. Z. 1803, S. 489).

7 ländlerische Tänze (3. Abth. B.) September.

1812 43stes Lebensjahr. Op. 86 November (Messe in C, erste) nach K. Holz (Mittheilung an uns) für den Fürsten Esterhazy im Sommer 1807 geschrieben; beim Fürsten in Eichstadt zuerst im Sommer 1810 aufgeführt, dann in der Augustinerkirche in Wien im Juni 1816. Schindler, 3. Aufl., setzt im Widerspruch mit sich, nachdem er (2. Aufl. S. 77) die 1. Aufführung in's Jahr 1810 gestellt hatte, die 1. Aufführung in's Jahr 1808, was an sich wahrscheinlicher ist, das Erscheinen in's Jahr 1813, was anzunehmen ist, da die 1. Anzeige Ende des Jahres 1812 (November) erfolgte. a (C) 3. Abth. (Gesänge aus Reissigs Blümchen der Einsamkeit) März, mithin nicht erst um 1813 oder 1814 komponirt, wie Schindler will, 3. Aufl. II. 156. Op. 46 (die Adelaide) im November, noch ohne Opus-Zahl,

zuerst angezeigt. Beethoven schreibt Matthisson am 4. August 1800, daß die Adelaide bereits einige Jahre im Stich heraus sei. Diese jugendherrliche Eingebung mochte somit um 1795 entstanden sein. Schindler, dem man den Nachweis des höchst bedeutsamen Briefes (siehe op. 46) verdankt, setzt die Entstehung in's Jahr 1797. Die Ruinen von Athen; König Stephan, Ungarns erster Wohlthäter (später op. 114, 117) gehen am 9. Februar zusammen in Scene. a (a) 3. Abth. Trio für P., V., Vcell. in einem Satz, ohne Opus-Zahl; auf dem Titel ist bemerkt, komponirt 1812. Die Equali (für 4 Posaunen) h 4. Abth. in Linz geschrieben; erschienen aus dem Nachlaß.

1813 44stes Lebensjahr. Entstehung 1) des Kanons: Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude, 2) des Marsches zum Trauerspiel Tarpeja von Kuffner; die Quellen bei y (C) und o (A) 3. Abth.

1814 45stes Lebensjahr. Entstehung und 1. Aufführung des „Glorreichen Augenblicks" (Wiener Kongreß-Kantate) erschien nach dem Tode Beethovens unter der Opus-Zahl 136; Terzett tremate empi. (Die A. M. Z. 1814 S. 201 referirt: ein ganz neues [?] italiänisches Terzett) später unter der Opus-Zahl 116. Schindler (3. Aufl. II. 151) setzt die Entstehung unkritisch, weil innern Gründen widersprechend, in's Jahr 1814, das Erscheinen irrthümlich in's Jahr 1826, aus

welchem Jahr nur die verspätete Rezension in der A. M. Z. datirt, auch schickte Beethoven bereits im Jahre 1825 den Stich an den Fürsten Galitzin nach Rußland, siehe den Text (Anmerkung) bei op. 127.

Am 11. April 1814 spielte Beethoven sein neues B Dur-Trio (später unter op. 97) zu wohlthätigen Zwecken im Römischen Kaiser (ein Gasthauslokal für dieses königliche Stück!), Mittheilung von K. Holz. Die Entstehung ist somit 9 Jahre früher zu setzen als die Rezension in der A. M. Z. vom Jahre 1823; 3 Jahre früher als die 1. Anzeige (s. d. J. 1817)

Marx (Beethoven) stimmt mit Holz, wahrscheinlich nach einer andern Quelle, eben so Schindler (3. Auflage II. 153) ohne den „Römischen Kaiser."

Die Festouverture in C Dur (Namensfeier) später unter der opus-Zahl 115, erscheint bei Steiner und wird im Oktober 1814, zur Namensfeier des Kaisers Franz I., zum ersten Mal aufgeführt, wonach Schindler (geschrieben und ausgeführt 1815, erschienen 1830!) zu berichtigen ist, siehe die Quellen im Text bei op. 115.

1815 46tes Lebensjahr. Der Schlußgesang (es ist vollbracht) aus dem politischen Gelegenheitsstücke, die Ehrenpforten, gegeben den 16. Juli 1815, erschien im März 1826 (K. Holz) e2., 3. Abtheilung; op. 89 (die der Kaiserin Elisabeth von Rußland zur Zeit des Wie-

ner Kongresses gewidmete Polonaise für P.); op. 90, Oktober (P. Son).

1816 47tes Lebensjahr. Op. 91, März (Wellingtons Sieg bei Vittoria) für die Hanauer Invaliden zuerst im Universitätssaale aufgeführt, am 8. und 12. Januar 1814 (im Dezember 1813, sagt die A. M. Z., welche vorgeht), zusammen mit der 7. Symphonie; zum Besten Beethovens wiederholt im großen Redoutensaale, mit dem Marsch aus K. Stephan und der Baßarie aus den Ruinen von Athen (K. Holz).

Pränumerations-Anzeige von Steiner in der A. M. Z. (März) auf op. 92, 93 (7., 8. Symphonie) welche noch in demselben Jahre erschienen (Schindler setzt irrthümlich das Erscheinen der 8. in's Jahr 1817, 3. Auflage, II. 152). Die 8. Symphonie wurde im Sommer 1812 bei dem Bruder Beethovens in Linz angefangen, zuerst aufgeführt den 27. Februar 1814, zum Besten Beethovens im großen Redoutensaal (K. Holz), also mit der Wiederholung von Wellingtons Sieg, ohne die 7. Symphonie. Die 8. ist somit älter als die 7., siehe das Jahr 1809 für die Umkehrung in der Nummerirung der 5. und 6. Symphonie. Bezeichnend für Beethovens Geistesprozesse, denen nur immer das Beste, das Gute war. Die Umkehrung in der Nummerirung der 7. und 8. aus solchem Grunde ist erklärlicher, als

die bei der 6. und 5. Das Beethoven=Arrangement (P., V., Vcell.) der 2. Symphonie, Juni. —
1817 Op. 96 R. (Son., P. und V.) von Beethoven
48tes Lebensjahr. und Rhode bereits 1813 ausgeführt, siehe den Text bei op. 96; nach Schindler 3. Aufl., 1814 bei Steiner erschienen, 3 Jahre früher als die R., was in der Ordnung wäre. Op. 97 (P. Trio, B Dur), Februar (s. d. J. 1814), nach Schindler 3. Auflage bereits 1816 (vielleicht zu Ende des Jahres) bei Steiner in Wien erschienen, die Anzeige in Leipzig um einige Monate verspätet, was bei einem Wiener Verlag in der Ordnung ist und auch für op. 98 gilt. Op. 98 (Liederkreis) April, nach Schindler 3. Aufl. 1816 erschienen. Op. 99 (der Mann von Wort) April; op. 100 (Merkenstein) April; op. 101 (P. Son.) R., nach Schindler 1816 bei Steiner erschienen, s. die Bemerkung bei op. 96, 97, 98. b (B) 3. Abth. (an die Geliebte; das Geheimniß) November, z 3. Abth., der Kanon: rasch tritt der Tod den Menschen an, es ist ihm keine Frist gegeben, komponirt am 3. Mai 1817, wie bemerkt ist. —

Approximative Entstehung des Lieds: gedenke mein, s. d. J. 1827. Entstehung der Quintettfuge op. 137 (s. d. J. 1827) am 28. November 1817, wie bemerkt ist, nicht, wie Schindler 3. Aufl. (II., 154) sagt: im Jahr 1826.

1818 Op. 102 (2 Son., P. und Vcell.) Mai, nach
49tes Lebensjahr. Schindler 3. Aufl. schon 1817 bei Simrock erschienen (etwa zu Ende des Jahres 1817, wo die in Leipzig um einige Monate verspätete Anzeige eines Bonner Verlags, nicht auffallend ist.

1819 Op. 104 (Beethovens Bearbeitung des P. Trios
50tes Lebensjahr. op. 1, Nr. 3, zu einem Violinquintett). Quelle: die Korrespondenz von Ries mit Beethoven im Text bei op. 106. Op. 106 (P. Son. mit der großen Fuge) entstanden zwischen 1816 und 1819 (K. Holz). Im Sommer 1819 schrieb Beethoven Walzer für Orchester; die Partitnr ging verloren B, 3. Abth.

1820 Beethoven arbeitet ausschließlich an der Messe (2.)
51tes Lebensjahr. in D, s. d. J. 1825 (K. Holz). Die Aufgabe (o! Hoffnung) h, 3. Abth.; op. 119 (12 Bagatelles) nach Schindler (2. Aufl., S. 117) um die Zeit der Messe in D komponirt, (zum Theil gewiß früher, s. den Text bei op. 119).

1821 Op. 105, 107 (16 Reihen, in ältester Zeit gesetzte
52tes Lebensjahr. Var. P. und Flöte.

1822 Ein Brief des Leipziger Verlegers Peters an Beet-
53tes Lebensjahr. hoven v. 13. Juni 1822 (siehe op. 127 Anm.) spricht von einem neuen, Peters zu hoch im Preise gehaltenen V.-Quartett. Da das 10. (op. 74) im J. 1810 erschienen war, das 12. (op. 127) im J. 1822 noch nicht angefangen war, wie man notorisch weiß (s. den Text bei op. 127) so kann nur das 11.

(op. 95. in F Moll) gemeint und die Entstehung des F Moll-Quartetts in's Jahr 1822 oder früher zu setzen sein, was der Natur des Werkes, als Verbindungsglied des 2. und 3. Styls in der Quartettgattung, nach einer beiläufig zwölfjährigen Pause Beethovens, in dieser Art Dichtung, auf das Bedeutsamste entspricht. Selten gelingt auf dem Wege hypothetischer Forschung ein so positives Resultat herzustellen. Durch das Datum des Briefes von Peters und unsere darauf gegründete Deduktion als nothwendig irrthümlich erwiesen, ist somit, wenn Schindler 3. Aufl. (II., 154) das Erscheinen von op. 95 bei Steiner, in's Jahr 1815 (!) setzt. Diese mathematisch zweifellos bestimmte Jahreszahl des Erscheinens, annähernd der Entstehung, eines der wichtigsten Werke Beethovens nehmen wir als eine Entdeckung in Anspruch, wobei wir Schindler darauf aufmerksam gemacht haben wollen, daß unsere „Konjekturalkritiken" zuweilen positiver sind, als seine positiven Angaben. Op. 112 (Meeresstille und glückliche Fahrt). Umarbeitung der Ruinen von Athen für Wien (s. d. J. 1812) mit Hinzukomponiren des Derwisch-Chors und türkischen Marsches. —

1823 54tes Lebensjahr. Op. 120 (33 V. Var. über einen Walzer). Beethoven macht Notirungen überschrieben: „Zur Messe

in Cis Moll" Schindler, 3. Aufl. II. 33. Siehe unsere Anwendung auf das Cis Moll-Quartett.

1824 55tes Lebensjahr. Op. 109, 110, 111 (3 P. S.) R. Entstehung aller 3 (?) Sonaten, nach Schindler (2. Aufl.) im Winter von 1821 auf 1822; nach Schindler (3. Aufl.) erschienen: op. 109 im J. 1822; op. 110, 111 im J. 1823 was bei der Vermuthung für die Verspätung in der Rezension wahrscheinlich ist.

1825 56tes Lebensjahr. Op. 108 (25 Schottische Lieder) R. Nach Schindler entstanden zwischen 1815 — 1825. Op. 121 a. (Adagio, Var. und Rondo P. V. Vcell.) K. Holz; op. 121 b. (Opferlied) R.; op. 122 (Bundeslied) R.; op. 113 (Missa solemnis in D, 2.) nach K. Holz (Mittheilung) angefangen 1818, beendigt 1822, zuerst aufgeführt 1824, womit Schindler (3. Aufl.) und das Erscheinen bei Schott ins J. 1827 (?) setzt. Op. 124 (Ouverture in C Dur Weihe des Hauses (1. Aufführung 1822; erschien nach Schindler (3. Aufl.) 1826. Op. 125 (die Chor-Symphonie) nach K. Holz (Mittheilung) angefangen im Dezember 1822, vollendet im April 1824; Schindler (2 Aufl. S. 139) im November 1823 begann Beethoven die 9. Symphonie zu komponiren, wozu er viele Skizzen vom Lande nach der Stadt brachte, und schon im Februar 1824 war dieser Koloß fertig aufgebaut. Schindler (3. Aufl. II. 152) Ende Oktobers 1823 kam Beethoven nach Wien zurück. Die neue Sym-

phonie war bis auf den 4. Satz fertig, d. h. im Kopfe, die Hauptgedanken aber festgehalten in den Skizzenheften. Nach Schindler zuerst aufgeführt den 7. Mai 1824, erschienen 1826. Die Angaben Schindlers gehen hier, als die wahrscheinlicheren, denen von K. Holz vor, siehe die Gründe im Text bei op. 125. Diese Gründe behalten ihre Geltung wenn Beethoven auch 14 statt nur 3 Monate an einem so großen Werk wie die neunte Symphonie, beschäftigt gewesen sein sollte. Wir nehmen das J. 1822 in der Notiz von K. Holz für einen Schreibfehler, der in 1823 umzuändern ist. Op. 126 (6 Bagatelles) nach Schindler (2. Aufl. S. 117 f. d. J. 1820) zur Zeit der D Messe komponirt. Op. 127 (Galitzin'sches V. Quartett in Es) nach K. Holz (Mittheilung) angefangen 1823, vollendet September 1824, zuerst in Wien ausgeführt im März 1825, in St. Petersburg im April 1825 (Notiz des Fürsten Galitzin) nach Schindler (3. Aufl.) erschienen 1826. Op. 128 (der Kuß — eines der ältesten Lieder). Die chronologische Quelle des Erscheinens von op. 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128 ist das Privilegium dieses Schott-schen Verlags gegen Nachstich, vom 15. August 1825.

Der Kanon: Si non per portas, per muros; u 4. Abth. (enthalten in Marx Beethoven, mit der Jahreszahl 1825).

1826 Op. 130 (Galitzinsches V. Quartett in B) nach
57tes Lebensjahr. K. Holz (Mittheilung) angefangen 1824, vollendet im Dezember 1825; nach Schindler (3. Aufl.) erschienen 1827 (?). Op. 133 (die große Fuge aus op. 130) erschien nach Schindler (3. Aufl.) 1830 (?) Op. 131 (Violin-Quartett Cis Moll) nach K. Holz angefangen 1824, vollendet im Juli 1826; nach Schindler (3. Aufl. erschienen 1827 (?)

1827 Op. 118 R. (Elegischer Gesang) op. 132 (Ga-
58tes Lebensjahr. litzinsches V. Quartett A Moll) nach K. Holz (Mittheilung) angefangen 1824, vollendet im April 1825, nach der schweren Krankheit Beethovens zu Anfang 1825, woher die Canzona di ringraziamento offerta alla divinita in modo lidico; nach Schindler (3. Aufl.) erschienen 1827; op. 135 (V. Quartett F Dur, letztes) nach K. Holz: vollendet im September 1826. Beethoven schrieb nur noch im November 1826, das Finale $^2/_4$ zum Quartett in B, op 130, das die Fuge in demselben ersetzte, welche letztere die opus-Zahl 133 erhielt (K. Holz) nach Schindler (3. Aufl.) erschienen 1827.

Die Quartette op. 132, 135, die Quintettfuge op. 137 (s. d. J. 1817) erschienen 1827, nach dem am 26. März 1827 erfolgten Tode Beethovens, das Quartett op. 131 gleichfalls 1827, aber noch zu Lebzeiten Beethovens.

2 Lieder (Gedenke mein f 4. Abth. Empfindungen

bei Lydiens Untreue g 4. Abth.) erschienen, das erste im J. 1832; das zweite (s. d. J. 1806) im J. 1845.

Si quid novisti **r e c t i u s** istis,
C a n d i d u s imperti; si **n o n**, his utere **m e c u m**.

Register zum chronologischen Verzeichniß.

(Die Jahreszahlen dienen nur zum Nachschlagen.)

Messen. In c 1812; in d 1825.

Oratorium. Christus am Oelberge 1811.

Oper. Fidelio 1805.

Melodrama. Ruinen von Athen 1812 und 1822. König Stephan 1812. Egmont 1811.

Ballet. Prometheus 1799.

Kantaten. Der glorreiche Augenblick 1814. Meeresstille und glückliche Fahrt 1822.

Symphonien. Erste 1801; zweite 1804; dritte (Eroica) 1805; vierte 1809; fünfte und sechste (Pastorale) 1809; siebente und achte 1816; neunte 1825. Die Vittoria-Symphonie 1816.

Ouvertüren. Prometheus 1799; Coriolan 1808; die 4 Ouvertüren zu Leonore-Fidelio 1805; Egmont 1811; Ruinen von Athen, König Stephan 1812; die Ouvertüren op. 115 — 1814; op. 124 — 1825.

Orchesterstücke. Tarpeja-Marsch 1813.

Blasinstrumente. Trio 1807; Sextett 1805; Oktett

und Rondino für achtstimmige Harmonie 1794; Equali (4 Posaunen) 1812.

Pianoforte und Orchester. Erstes Konzert 1801; zweites 1802; drittes 1804; Tripel-Konzert 1807; viertes Konzert 1808; fünftes 1811; Phantasie mit Chor 1811.

Pianoforte und Blasinstrumente. Trio mit Klarinette 1799; Quintett 1801; Horn-Sonate 1801; Variationen mit Flöte 1821.

Pianoforte und Bogeninstrumente.

a. Trios op. 1 (3) 1795; op. 70 (2) 1809; op. 97 — 1814; Var. op. 44 Es Dur 1804; Adagio, Variationen und Rondo 1825; Trios ohne opus-Zahlen 1786 und 1812. Vergl. d. J. 1786 für die 3 Quartette für P., V., A., Vcell.

b. Pianoforte und Violine op. 12 (Salieri-Sonaten) 1799; op. 23, 24 (Fries-Sonaten) 1802; op. 30 (Kaiser Alexander-Sonaten) 1803; op. 47 (Kreutzer-Sonate) 1805; op. 96 (Erzherzog-Sonate) 1817; 1a. 2. Abth. Var. (se vuol ballare) 1793; Rondo in g 1808; 5b. 12 Var. für P. und V. oder Vcell. Thema aus Judas Makkabäus fehlt.

c. Pianoforte und Violoncell op. 5 (Duport-Sonaten) 1797; op. 69 (Gleichenstein-Sonate) 1809; op. 102 (Erdödy-Sonaten)

1818; Var. (Zauberflöte) 1799; Var. (Zauberflöte) 1802.

Pianoforte allein.

a. Sonaten. 3 ohne opus-Zahl 1783; op. 2 (3) 1796; op. 7 — 1798; op. 10 (3) 1799; op. 13 — 1800; op. 14 (2) 1799; op. 22 — 1802; op. 26, 27, 28 — 1802; op. 31 (3) 1803; op. 49 (2) 1805; op. 53 — 1805; op. 54 — 1806; op. 57 — 1807; op. 78 1810; op. 79 (Sonatine) 1810; op. 81 — 1811; op. 90 — 1815; op. 101 — 1817; op. 106 — 1819; op. 109, 110, 111 — 1824.

b. Variationen und andere Pianoforte-Kompositionen. Op. 33 (Bagatelles) 1803; op. 34 1803; op. 35 — 1803; op. 76 — 1811; op. 77 (Phantasie) 1810; op. 89 (Elisabeth-Polonaise) 1815; op. 119 (Bagatelles) 1820; op. 120 (33 Variationen) 1823; op. 126 (Bagatelles) 1825; Var. über einen Marsch von Dreßler 1783; P. Var. (Waldmädchen) 1794; P. Var. (Minuetto alla Vigano 1797; Var. 2 Reihen (la bella molinara) 1797; Var. Une fièvre brûlante, La stessa 1799; Tändeln und scherzen; Es war einmal; Kind willst Du, 1800; vieni amore; air suisse 1802; God save the king 1804; 32 Var. 1807; Nr. 28 (Menuett), Nr. 29

(Prélude) 1805; Rondo (C Dur) 1800; Andante 1806.

Pianoforte zu 4 Händen. Op. 6 (Sonate) 1797; op. 45 (3 Märsche) 1804; op. 87 (Var.) 1801; Nr. 27 (Var.) 1800.

Violine.

a. Violin-Romanze op. 40 (erste) 1804; zweite 1805; Violin-Konzert 1809.

b. Septett 1801; Sextett 1810.

c. Quintette op. 4 — 1796; op. 29 — 1802; (Quintettfuge 1817.)

d. Quartette op. 18 (6) 1801; op. 59 (3) 1808; op. 74 — 1810; op. 95 — 1822; op. 127 1825; op. 130, 131 — 1826; op. 132, 135 1827; Quartettfuge (op. 133) 1827.

e. Trios op. 3 — 1796; op. 8 (Serenade), op. 9 (die 3 Großen) 1798; op. 25 (Serenade) 1802.

Beethoven-Arrangements. Das P.-Trio op. 1, Nr. 3 als Violin-Quintett 1819; das Septett als P. Trio mit Klarinette 1805, angeblich als Violin-Quintett 1804. Die Prometheus-Musik für Pianoforte allein 1802. Das Violinkonzert als 6. Pianofort-Konzert 1808. Die 2. Symphonie für P., V. und Vcell. 1816. Klavierauszug (vielleicht nur von Beethoven durchgesehener) des Terzetts: tremate empi 1814.

Vokalmusik. Die Oper Leonore-Fidelio 1805; op. 32

(geistl. Lieder); der Wachtelschlag 1804; op. 46 Adelaide 1812; op. 48 (ah! perfido) 1796; op. 52 (8 Lieder) 1805; op. 75 (6 Lieder) 1810; op. 82 (4 Arietten; Duett), op. 83 (3 Lieder) 1811; op. 88 (Lebensglück) 1804; op. 98 (Liederkreis), op. 99 (der Mann von Wort), op. 100 (Merkenstein) 1817; op. 116 (Terzett: Tremati empi) 1814; op. 108 (Schottische Lieder); op. 128 (Der Kuß); op. 121 (Opferlied); op. 122 (Bundeslied) 1825. Opferlied (eine von op. 121 verschiedene Lieddichtung) 1797; op. 136, der glorreiche Augenblick 1814; An die Hoffnung, 1806. An die Geliebte; das Geheimniß 1817. Maurerfragen oder: der freie Mann; Empfindungen bei Lydiens Untreue 1806. Lied aus der Ferne; Andenken, 1810. Kriegslied der Oesterreicher, 1797. Seufzer eines Ungeliebten, 1800; Gedenke mein, 1817. Zwei Gesänge aus Reißigs Blümchen der Einsamkeit 1812. Die Kanons: Kurz ist der Schmerz, 1813; rasch tritt der Tod, 1817. Si non per portas, per muros, 1825.

Tanzmusik. Die Jahre 1802, 1804, 1808, 1811.

II. Tonalisches Verzeichniß sämmtlicher Werke Beethovens.

C Dur (30 Anwendungen.) Op. 2. Nr. 3 P. Son.; op. 15, 1. P. Konzert; op. 21, 1. Symphonie; op. 29 Violin-Quintett; op. 32. Nr. 2, 5 geistliche Lieder; op. 43 Prometheus-Ouverture; op. 45 Nr. 1, vierhänd. Märsche; op. 53 P. Son.; op. 56 Tripel-Konzert; op. 59. Nr. 3 Violin-Quartett; op. 72 die drei ersten Leonoren-Ouverturen; op. 75. Nr. 2 Neue Liebe, neues Leben; op. 86 erste Messe; op. 87 Trio (2 Hoboen, Engl. Horn) und die vierhändigen Waldstein-Var.; op. 89 Elisabeth-Polonaise; op. 102. Nr. 1 Son. P. u. Vcell; op. 115 Ouverture; op. 120, 33 Variat.; op. 124 Ouverture; c. 3. Abth. Tarpeja-Marsch; d. 3. Abth. P. Son. k Nr. 3. 4. Abth. Posthumes P. Quartett; e 4. Abth. Seufzer eines Ungeliebten; Variat. 2. Abth. Nr. 4, 5, 25.

Einzelsätze in C Dur (32 Anwendungen).

Largo op. 7 (Es Dur) Adagio, op. 9. Nr. 3 (C Moll) Adagio, op. 12. Nr. 3 (Es Dur) Andante,

op. 14. Nr. 2 (G Dur) Adagio, op. 18. Nr. 2 (G Dur) Andante, op. 18. Nr. 3 (C Moll) Adagio, op. 31. Nr. 1 (G Dur), op. 33 (Bagat.) Nr. 2, 5; op. 43 (Prometheus) Nr. 1, 10, 11, 12; Allegretto op. 70. Nr. 2 (Es Dur); op. 72 (Fidelio) Nr. 10, Duett: um in der Ehe, Nr. 18, Finale. Egmont-Entre-Akt, (op. 84) Nr. 5; op. 85 (Oratorium) Nr. 4, Nr. 6 Chor der Krieger, Chor der Engel; op. 91 (Wellingtons Sieg) Marlborough; op. 98. Nr. 5 Es kehrt der Maien; op. 105. Nr. 3 Variat. Arietta, op. 111 (C Moll), op. 114 Arie (Ruinen von Athen), op. 112 (Bagatelles) Nr. 2, 7, 8; op. 123 Et resurrexit (Messe in D), op. 136 (Kantate) Nr. 6 Chor. h 3. Abth. Nr. 3 (Lied); Finale der C Moll-Symphonie.

C Moll 14 Anwendungen. Op. 1. Nr. 3 P.-Trio; op. 9. Nr. 3 Violin-Trio; op. 10. Nr. 1 P.-Son.; op. 13 Sonate pathé-tique; op. 18. Nr. 4 Violin-Quartett; op. 30. Nr. 2 Alexander-Sonate P. u. V.; op. 37, 3. P. Konzert; op. 62 Coriolan-Ouverture; op. 67, 5. Symphonie; op. 80 Fantasie für P., Orchester und Chor; op. 111 P. Son. Nr. 36, 2. Abth. (32 P. Variat.) l 3. Abth. P. Variat. h 4. Abth. Equali Nr. 1.

Einzelsätze in C Moll (9 Anwendungen).

Marcia funebre op. 55 (Es Dur) Abwesenheit op. 81 (Es Dur), op. 85 Arie (meine Seele);

op. 86 Agnus Dei; op. 105. Nr. 2 Variat.; op. 112 (Bagatelles) Nr. 5; Fidelio Nr. 1 O wär' ich schon mit dir vereint; c Nr. 1, 2. 4. Abth. (Lieder).

CisMoll. Op. 27. Nr. 2 P. Son. quasi Fantasia; op. 131 Violin-Quartett.

DDur. 24 Anwendungen. Op. 6 vierhänd. P. Son.; op. 8 Trio-Serenade (V., A., Vcell); op. 9 Nr. 2 Violin-Trio; op. 10 Nr. 3 P. Son.; op. 12. Nr. 1 Salieri-Son. (P. u. V.); op. 18. Nr. 3 Violin-Quartett; op. 25 Trio-Serenade (V., A., Fl.); op. 28 P. Son.; op. 36, 2. Symphonie; op. 45. Nr. 3 (vierhändiger Marsch); op. 61 Violin-Konzert; op. 70. Nr. 1 P. Trio; op. 76 P. Variat.; op. 91 Siegessymphonie (Wellington's Sieg); op. 102. Nr. 2 Erdödy-Son. (P. u. Vcell); op. 112 Meeresstille und glückliche Fahrt; op. 123 Missa solemnis (2. Messe); op. 137 Quintett-Fuge; f Nr. 3. 3. Abth. P. Son. k Nr. 2. 4. Abth. Posthumes P. Quartett; p 4. Abth. Militärmarsch; 2. Abth. Nr. 13, 26, 27 (P. Var.).

Einzelsätze in DDur (32 Anwendungen).

Largo op. 2. Nr. 2 (ADur) Andante; op. 18. Nr. 5 (ADur) Adagio; op. 31. Nr. 1 (ADur); op. 33. Nr. 6; op. 43. Nr. 4, 8, 13; Fidelio Nr. 16 Quartett (Er sterbe); op. 82. Nr. 2 Liebesklage; op. 85 (Oratorium) Nr. 5 Chor der Krieger; Allegretto op. 95 (FMoll); Andante op. 97 (BDur);

op. 105. Nr. 6 Variat.; op. 107. Nr. 8 Variat.; op. 108 Schottische Lieder Nr. 3, 5, 9, 11, 12, 14, 15, 18, 21, 24; op. 112 (Bagatelles) Nr. 3, Allegro (Nr. 2) op. 131 Cis Moll-Quartett. e². 3. Abth. Schlußgesang; f². 3. Abth. Andenken; a. Nr. 6. 3. Abth. Section c, Lied; b. Nr. 1. 3. Abth. Section c, Lied; k. 3. Abth. c, Lied; q. 4. Abth. Choral-Melodie.

D Moll 4 Anwendungen. Op. 31. Nr. 2 P. Son.; op. 84 Klärchens Tod, Egmont Entre-Akt; op. 72 Fidelio: Rache-Arie; op. 125 die Chor-Symphonie.

Einzelsätze in D Moll (10 Anwendungen).

Adagio op. 8 (D Dur); Andante op. 9. Nr. 2 (D Dur); Largo op. 10. Nr. 3 (D Dur); Adagio op. 18. Nr. 1 (F Dur-Quartett); Allegro molto op. 25 (D Dur); Andante op. 28 (D Dur); Largo op. 70. Nr. 1 (D Dur); Adagio op. 102. Nr. 2 (D Dur); op. 108. Nr. 7 Schott. Lied; Et incarnatus op. 123 (D Messe).

Des Dur Allegretto op. 27. Nr. 2; Andante 57 (F Moll); Andante op. 130 (B Dur-Quartett); Lento op. 135 (F Dur-Quartett).

Es Dur 35 Anwendungen. Op. 1. Nr. 1. P.-Trio; op. 3 Violin-Trio; op. 4 Violin-Quintett; op. 7 P. Son.; op. 12. N. 3 Salieri-Son. (P. u. V.); op. 16 P. Quintett mit Blasinstrumenten; op. 20 Septett; op. 27. Nr. 1

P. Son. **Quasi Fantasia**; op. 31. Nr. 3 P. Son.; op. 32. Nr. 3 die Liebe des Nächsten, geistl. Lied; op. 35 P. Variat. auf das Kontratanz-Prometheus-Eroica-Thema; op. 44 Variat. auf ein Original-Thema (P., V. u. Vcell); op. 45. Nr. 2 vierhändiger Marsch; op. 48 **Aria: ah! perfido**; op. 52. Nr. 4 Maigesang; op. 55, 3. Symphonie (**Eroica**); op. 70. Nr. 2 P. Trio; op. 71 Sextett für Blasinstrumente; op. 73, 5. P. Konzert; op. 74 Violin- (Harfen) Quartett; op. 81a **Les Adieux** P. Son.; op. 81b Violin-Sextett; op. 82. Nr. 3 Lied: stille Frage; op. 84, 2. Egmont Entre-Akt und Melodrama (süßer Schlaf); op. 98 Liederkreis; op. 117 König Stephan-Ouverture; op. 127 Violin-Quartett; d Nr. 1 3. Abth. P. Son.; i 4. Abth. **Tempo di Minuetto** für Orchester; k Nr. 1 4. Abth. Posthumes P. Quartett; n 4. Abth. **Rondino** für achtstimmige Harmonie; o Nr. 1 4. Abth. P. Trio (das älteste); a Nr. 2 3. Abth., g 4. Abth. (2 der ältesten Lieder).

Einzelsätze in Es Dur (36 Anwendungen).

Andante op. 1. Nr. 3 (C Moll); Adagio op. 11 (B Dur); Adagio op. 18. Nr. 6 (B Dur); Adagio op. 15 (B Dur); Adagio op. 22 (B Dur); **Tempo di Minuetto** op. 30. Nr. 3 (G Dur); op. 33 Nr. 1; op. 43 Prometheus Nr. 9, 16; Adagio op. 60 (B Dur); op. 72 Fidelio, Terzett (ein Mann ist

bald genommen); op. 86 Et incarnatus est; op. 91 (Wellington's Sieg) Rule Brittania; Adagio op. 96 (G Dur); op. 105. Nr. 4, 5 Variat. (P. u. Flöte); op. 108 Schottische Lieder Nr. 8, 10, 17; op. 114. Nr. 1 Chor, Nr. 6 Marsch und Chor (Ruinen von Athen); die 32. Veränderung (große Fuge) in op. 120 (C Dur); op. 126 Bagatelles Nr. 3, 6; Cavatina op. 130 (B Dur-Quartett) Nr. 10b, zweite Abth. Variat.; b 3. Abth. Lied; a Nr. 2, 3. Abth. Section C, Kriegers Abschied; p 3. Abth. Section C, (Als die Geliebte sich trennen wollte) Nr. 38, zweite Abth. die Sehnsucht, 3. Abth. Section B. Nr. 13 Hoffnungswalzer für P.; f 4. Abth. Lied (Gedenke mein).

Es Moll. Op. 85, Christus am Oelberge (Introduktion). Posthumes P. Quartett. 1. Satz. Nr. 1 k, 4. Abth.

E Dur 12 Anwendungen. Op. 14, Nr. 1 P. Son.; op. 32, Nr. 1. Geistl. Lied; op. 72 Fidelio (4. Ouvertüre; Arie mit den 3 Hörnern und Fag.); op. 82 Duett (Lebensgenuß); op. 83, Nr. 1 Wonne der Wehmuth; op. 109 P. Son.; op. 118 Elegischer Gesang; op. 121 Opferlied; a, Nr. 1, Sektion C, 3. Abth. (Sehnsucht) h, Nr. 2, Sektion C, 3. Abth. (Opferlied, Text wie in op. 121), i 2, 3. Abth. Sektion C, Abendlied (wenn die Sonne niedersinket).

Einzel-Sätze in E Dur. (8 Anwendungen).

Largo op. 1, Nr. 2 (G Dur); Adagio op. 2, Nr. 3 (C Dur); Adagio op. 9, Nr. 1 (G Dur); Largo op. 37 (C Moll); Adagio op. 59, Nr. 2 (E Moll); Adagio op. 69 (A Dur); Rondo op. 90 (E Moll); Scherzo op. 131 (Cis Moll-Quartett).

E Moll 2 Anwendungen. Op. 90 P. Son.; op. 59 Nr. 2 (Violin-Quartett).

Einzel-Sätze in E Moll. (3 Anwendungen).

Andante op. 58, 4. P. Konz. (G Dur); Prestissimo op. 109 (E Dur); Derwisch-Chor (Ruinen von Athen op. 114).

F Dur 24 Anwendungen. Op. 5, Nr. 1, Son. P. und Vcell; op. 10, Nr. 2 P. Son.; op. 17 Son. P. und Horn; op. 18, Nr. 1 Violin-Quartett; op. 24 Son. P. und V.; op. 33 (Bagatelles) Nr. 3; op. 34 P. Variat. auf ein Original-Thema; op. 43, Nr. 2, 3, 14 (Prometheus), op. 50 Violin-Romanze mit Orchester; op. 52, Nr. 3 (Liedchen von der Ruhe), Nr. 6 (Ohne Liebe); op. 54 P. Son.; op. 59, Nr. 1 Violinquartett; op. 66 Var. (Zauberfl. P. und V.) op. 68 Pastoralsymphonide; op. 83, Nr. 3 Lied (mit einem gemalten Bande); op. 93, 8. Symphonie; op. 100 Merkenstein (Lied); op. 135

letztes Violin-Quartett; Nr. 35, 2. Abth. Andante für P., e, 3. Abth., Nr. 2 P. Son. u, 3. Abth., ein noch nicht erschienenes Original Violin-Quintett (Rußland).

Einzel-Sätze in F Dur. (31 Anwendungen).

Adagio op. 2, Nr. 1 (F Moll); Polacca op. 8 (D Dur); Andante op. 21 (C Dur); Adagio op. 29 (C Dur); Andante op. 47 (A Moll); op. 72 Fidelio, Nr. 6 Terzett: Gut, Söhnchen, gut; op. 80 (C Moll Fantasie, P. Orch. und Chor) Marcia; op. 84, Nr. 9, Siegessymphonie in Egmont; Terzett: in meinen Adern; op. 85, Nr. 6 (Christus am Oelberg); op. 86 (Messe in C) Benedictus; Adagio op. 87 Hoboe-Trio (C Dur); Scherzo op. 92 (A Dur) 7. Symphonie; Alla Marcia op. 101 P. Son. (A Dur); op. 107, Nr. 2, 4, 5, Variat. P. und Flöte; op. 108, Nr. 2, 6, 13, 20. Schottische Lieder; op. 123 (Messe in D) Qui tollis. Et ascendit; Adagio in Modo lidico op. 132 (A Moll-Quartett); op. 136, Nr. 2, Chor; Adagio Posthumes P. Quartett Nr. 3 (C Dur); Nr. 1 a, 2. Abth. Variat; Nr. 9, 10, 12 (Variat.) i, 3. Abth. (Alexandermarsch).

F Moll (7 Anwendungen). Op. 2, Nr. 11 P. Son.; op. 57 P. Son.; op. 84 Egmont-Ouvertüre; Klärchens Lied: die Trommel gerühret; op. 95 Violin-Quartett; Nr. 29, 2. Abth. P. Präludium; f, Nr. 2, 3. Abth. P. Son. —

Einzel-Sätze in F Moll. (8 Anwendungen).

Allegretto op. 10, Nr. 2 (F Dur); Poco Adagio op. 17 (F Dur); Adagio op. 59, Nr. 1 (F Dur-Quartett) op. 72, Fidelio, Introduktion des 2. Akts; op. 86 Qui tollis. Scherzo op. 110 (As Dur). Grave op. 135 (F Dur. Muß es sein? —) Schmerzenswalzer für Pianoforte 3. Abth. B. Nr. 13.

Fis Dur. Op. 78, P. Son.

Fis Moll. Op. 32, Nr. 4: Vom Tode (geistl. Lied); Schluß des 1. Theils von Wellingtons Sieg op. 91; Adagio, op. 106 P. Sonate (B Dur).

G Dur 26 Anwendungen. Op. 1, Nr. 2 P. Trio; op. 9, Nr. 1 Violin-Trio; op. 14, Nr. 2 P. Son.; op. 18, Nr. 2 Violin-Quartett; op. 30, Nr. 1 Alexander-Son. P. und V.; op. 31, Nr. 1 P. Son.; op. 40 Violin-Romanze mit Orchester; op. 49, Nr. 2 P. Son.; op. 52, Nr. 2, 5, 8, Lieder (ich weiß eine Farbe; Molly's Abschied; das Blümchen Wunderhold); op. 58, 4. P. Konzert; op. 72 Fidelio, Duett: o namenlose Freude, Nr. 17; das Quartett: mir ist so wunderbar, Nr. 4; op. 75, Nr. 5 Lied: An den fernen Geliebten; op. 79 P. Sonatine; op. 94: An die Hoffnung; op. 96 Son. P. und V.; op. 99 Der Mann von Wort; op. 114 Ouvertüre zu den Ruinen von Athen; op. 117 Triumphmarsch aus König Stephan; op. 121 a, Variat. P. V.

und Vcell (ich bin der Schneider Kakadu); op. 129 P. Rondo; Nr. 2 b, 2. Abth., P. Rondo; b, 3. Abth., Rondo P. und V. e, 3. Abth., Nr. 1 P. Son. —

Einzel-Sätze in G Dur. (24 Anwendungen).

Andante op. 25 (D Dur); op. 43 Prometheus, Nr. 6, 7, 14; Rondo op. 49 (G Moll); Larghetto op. 61 Violin-Konzert (D Dur), op. 85 Oratorien-Arie (preiset des Erlösers Güte); op. 98 Nr. 2: Wo die Berge blau; op. 105, Nr. 1 Var. P. und Flöte; op. 107, Nr. 3 Var. P. und Flöte; op. 114, Ruinen von Athen, Nr. 7 Chor; op. 119 (Bagatelles) Nr. 6, 12; op. 123 D Messe Benedictus; op. 126, Nr. 1, 5; Alla danza tedesca op. 130 (B Dur-Quartett); op. 136 Kantate: der glorreiche Augenblick, Nr. 4, Cavatina und Chor; 2. Abth., Nr. 3 a, 5 b, 11, (P. Variat.); 3. Abth., Sektion c, b, Nr. 2, das Geheimniß; Nr. 2, 5 (Trinklied: ich liebe Dich, sowie Du mich).

G Moll 4 Anwendungen. Op. 5, Nr. 2 Son. P. und Vcell; op. 49, Nr. 1 P. Son.; op. 77 Fantasie für Pianoforte; op. 75, Nr. 3 Lied: Es war einmal ein König.

Einzel-Sätze in G Moll. (12 Anwendungen).

Andante op. 79 (G Dur); Nr. 38, 2. Abth. (Nr. 1, 2, 4): Die Sehnsucht von Goethe, 3 Melodien

auf denselben Text, siehe die 4. bei Es Dur; Scherzo op. 96 (G Dur); op. 107, Nr. 10 Var. P. und Flöte; op. 108 Schottische Lieder, Nr. 4, 23, 25; op. 114, Nr. 2 Duett (Ruinen von Athen); die Introduktion in op. 121 a, Var. P. V. und Vcell (G Dur); op. 126, Nr. 2 (Bagatelles).

Gis Moll. Op. 131, Nr. 6 (Cis Moll-Quartett).

As Dur Op. 26 P.-Son.; op. 72 Fidelio, Tenorarie (in des Lebens Frühlingstagen); op. 110 P. Son.; r 3. Abth. Arietta (In questa tomba oscura).
4 Anwendungen.

Einzelsätze in As Dur (23 Anwendungen).

Adagio op. 1, Nr. 1 (Es Dur); Adagio op. 3 (Es Dur); Adagio op. 10, Nr. 1 (C Moll), Adagio op. 13 (C Moll); Largo op. 15 (C Dur); Adagio op. 20 (Es Dur); Adagio op. 27, Nr. 1 (Es Dur); Adagio op. 30, Nr. 2 (C Moll); Scherzo op. 31, Nr. 3 (Es Dur); op. 33 (Bagatelles), Nr. 7; Adagio op. 56 Tripel-Konzert (C Dur); Andante op. 67 (C Moll-Symphonie); Allegretto (Scherzo) op. 70, Nr. 2 (Es Dur); Adagio op 74 Harfen-Quartett (Es Dur); Adagio op 81 b Sextett für Blasinstrumente (Es Dur); Sturmmarsch op. 91 (Wellington's Sieg); op. 98, Nr. 3 Leichte Segler, Nr. 4 diese Wolken; Adagio op. 127 (Es Dur-Quartett); Andante f 3. Abth. P. Son. (F Moll);

b 4. Abth. (o Du! nach der sich alle meine Wünsche lenken); Equali 4. Abth. h Nr. 2.

As Moll. Marsch auf den Tod eines Helden, op. 26 (Marcia sulla morte d'un eroe). Adagio 12/16 in op. 110 P. Son.

A Dur
12 Anwendungen. Op. 69 Son., P. und Vcell.; op. 75, Nr. 1, 4, 6 (Mignon, Gretels Warnung; der Zufriedene); op. 82, Nr. 1 Hoffnung; op. 84 Klärchens Lied: Freudvoll und leidvoll; op. 88 Lebensglück; op. 92 7. Symphonie; op. 101 P. Son.; op. 128 der Kuß; op. 136 Kantate: Der glorreiche Augenblick; g 3. Abth. P. Rondo.

Einzelsätze in A Dur (19 Anwendungen).

Andante op. 12, Nr. 1 (D Dur); Andante op. 23 (A Moll); op. 33 (Bagatelles), Nr. 4; Larghetto op. 36 (D Dur, 2. Symphonie); op. 72 Fidelio Nr. 2 Duett (jetzt Schätzchen), Nr. 9 Duett (jetzt Alter), Nr. 15 Terzett (Euch werde Lohn); Adagio op. 80 (C Moll); op 84 Egmont Entre-Akt Nr. 2; op. 85 (Oratorium) Nr. 3 Duett (so ruhe denn); op. 86 Sanctus; op. 114 Ruinen von Athen, Nr. 8 Chor; op. 112 (Bagatelles), Nr. 4, 10; Andante op. 131 (Cis Moll-Quartett); Scherzo op. 132 (A Moll-Quartett); Andante, Posthumes P.-Quartett Nr. 2 (D Dur); k 4. Abth. Menuetto con

Variazioni; f Nr. 3, 3. Abth. (D Dur, P. Sonate); 2. Abth. Nr. 2a, 5a, 1b, (P. Variat.).

A Moll (7 Anwendungen.) Op. 23 Son., P. und V., op. 47 Kreutzer Son., P. und V.; op. 32, Nr. 6, Bußlied; op. 52, Nr. 1 Urians Reise, Nr. 7 Marmotte; op. 72 Fidelio, Nr. 14 Duett: nur hurtig fort, nur frisch gegraben; op. 132 Violin-Quartett.

Einzelsätze in A Moll (9 Anwendungen).

Andante op. 12, Nr. 2 (A Dur); Andante op. 59, Nr. 3 (C Dur); Scherzo op. 69 (A Dur); Allegretto op. 92 (A Dur-Symphonie); Andante op. 101 (A Dur), Allegro op. 102 (C Dur); op. 107, Nr. 7 Variat. P. und Flöte; op. 108, Nr. 1 Schottische Lieder; op. 112, Nr. 9 (Bagatelles). —

B Dur (16 Anwendungen.) Op. 11 P. Trio mit Klarinette; op. 18, Nr. 6 Violin-Quartett; op. 19, 2. P. Konzert; op. 22 P. Son.; op. 46 Adelaide; op. 60, 4. Symphonie; op. 72 Fidelio, Nr. 12 Chor: o welche Lust; op. 97 Gr. P. Trio; op. 106 P. Sonate; op. 116 Terzett mit Orchester: tremate empi; op. 122 Bundeslied; op. 130 Violin-Quartett; op. 133 Große Quartettfuge (aus op. 130); a 3. Abth. P. Trio in einem Satz; l. 4. Abth. P. Rondo mit Orchester; o Nr. 2, 4. Abtheilung P. Trio (das älteste, siehe oben Es Dur).

Einzelsätze in B Dur (27 Anwendungen).

Andante op. 3 (Es Dur); Andante op. 4 (Es Dur); Andante op. 16 (Es Dur); Andante op. 18, Nr. 3 (D Dur); Adagio op. 24 (F Dur); Adagio op. 31, Nr. 2 (D Moll-Sonate); op. 43 (Prometheus), Nr. 5, 12, 15; Scherzo op. 59, Nr. 1 (F Dur); Andante op. 68 (F Dur); Adagio op. 71 (Es Dur); op. 72 Fidelio, Nr. 5 Arie (Hat man nicht auch Geld daneben), Nr. 7 Marsch; op. 82 Liebesungeduld; Allegretto op. 93 (F Dur, 8. Symphonie), op. 114 Türkischer Marsch (Ruinen von Athen); op. 112, Nr. 11 Bagatelles; op. 123 Credo et vitam venturi saeculi (Messe in D); Adagio op. 125 (D Moll, Chorsymphonie) op. 136 Kantate, Nr. 3 Chor; 2. Abth. Nr. 8 P. Variat., 3. Abth. f Nr. 1 (Es Dur) k P. Variat., Section C, a, Nr. 3, der Jüngling in der Fremde; f Lied aus der Ferne (als mir noch die Thräne der Sehnsucht nicht floß). —

B Moll. Scherzo op 130 (B Dur-Quartett); Introduktion op. 60 (4. Symphonie); das Poco Sostenuto (ob ein Gott sei?) in op. 94 (An die Hoffnung von Tiedge). Die Trios der Scherzosätze in den Solosonaten op. 106, 110. —

H Dur. Adagio op. 73 (Es Dur, P. Konzert); Schlußsatz in op. 77 (Phantasie für P., G Moll); op. 91

Wellington's Sieg (Schlacht); op. 136 Kantate, Nr. 4 Rezitativ (Seherin: Das Auge schaut).

H Moll. Op. 83, Nr. 2 Sehnsucht (was zieht mir das Herz?); op. 123 Sanctus, Osanna, Agnus (Messe in D); op. 126, Nr. 4 Bagatelles; op. 131, Nr. 3 (Cis Moll-Quartett).

„In diesem Register sind 226 tonale Hauptanwendungen und 282 Einzelanwendungen verzeichnet."

Resultat.

Am ersten Platz stehen die einfachen Farben: C Dur — C Moll, D Dur, A Dur, F Dur, B Dur, Es Dur.

Großes Uebergewicht von Dur über Moll, von Kraft über Elegik (in der Proportion von 440 zu 80).

Die Zwischensätze rascher und langsamer Bewegung (Sonate, Trio, Quartett, Symphonie) sind in der Terz modulirt, wenn sie nicht in der Dominante, Subdominante oder Moll-Parallele stehen (siehe die Einzelsätze: E Dur in C Moll; As Dur in C Dur; D Dur in F Moll; D Dur in B Dur; F Dur in A Dur; C Dur in Es Dur; Es Dur in G Dur; E Dur in G Dur; E Dur in C Dur).

III. Dedikationsverzeichniß sämmtlicher Werke Beethovens.

A. Gekrönte Häupter; Prinzen von Geblüt.

Erzbischof zu Köln, Kurfürst Maximilian Friedrich (Bruder Kaiser Joseph **II.**) 3 Sonaten ohne opus–Zahl (f 3. Abth.).

Kaiserin Marie Theresia von Oesterreich (zweite Gemahlin Franz **I.** op. 20 (Septett).

König Friedrich Wilhelm **II.** von Preußen op. 5 (2 Sonaten für Pianoforte und Violoncell).

Prinz Louis Ferdinand von Preußen op. 37 (3. Pianofort-Konzert.)

König Friedrich Wilhelm **III.** von Preußen op. 125 (die Chorsymphonie).

Kaiser Alexander **I.** von Rußland op. 30 (3 Sonaten für Pianoforte und Violine).

Kaiserin Elisabeth von Rußland op. 89 (Polonaise für Pianoforte). Das erste, bei Steiner verlegte vierhändige Arrangement der A Dur Symphonie, von Beethoven, bei dem Interesse das die Symphonie für ihn haben mußte, gewiß durchgesehen. Ebenso gewiß war die Widmung an die Kaiserin seine Anordnung gewesen, da er die Absicht gehabt hatte der

Kaiserin die Partitur zu widmen (Brief Beethovens vom 20. Jan. 1816: Die Symphonie wird der Kaiserin von Rußland gewidmet, Ries S. 138.)

König Maximilian Joseph von Baiern op. 80 (Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor).

Prinz-Regent von England (Georg IV.) op. 91 (Wellingtons Sieg bei Vittoria).

Erzherzog Rudolph von Oesterreich op. 58, 73 (4., 5. Pianofort-Konzert) op. 81 (Les Adieux, l'Absence et le Retour, Solosonate); op. 96 (Sonate für Pianoforte und Violine); op. 97 (Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell); op. 106 (große P. Sonate); op. 111 (letzte P. Sonate); op. 123 (große Messe in D); op. 133 (große Quartett-Fuge, sowie deren vierhändiges Arrangement mit der opus-Zahl 134).

B. Fürsten; Fürstinnen.

Regierender Fürst Lobkowitz, Herzog von Raudnitz op. 18 (6 Violin-Quartette), op. 55 (Eroica); op. 56 (Tripel-Konzert); op. 67, 68 (5. und 6. Symphonie), siehe unten: Graf Rasoumowsky; op. 74 (Violin-Quartett); op. 98 (Liederkreis).

Fürst Kinski op. 86 (Messe in C).

Fürst Karl Lichnowski Nr. 2a Variationen (Molinara); op. 1 (3 Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell); op. 13 (Sonate pathétique); op. 26 (Sonate mit dem Marsch auf den Tod eines Helden); op. 36 (2. Symphonie).

Fürst Anton Radziwill op. 115 (Fest-Ouvertüre).

Fürst Nikolai (Borissowitsch) Galitzin op. 124 (Ouvertüre); op. 127, 130, 132 (3 Violin-Quartette).

Fürstin Kinski op. 75 (6 Lieder); op. 83 (3 Lieder); op. 94 (An die Hoffnung).

Fürstin Lichnowski. Das Beethoven-Arrangement für Pianoforte der Prometheus-Musik; Nr. 5b, 2. Abth. (Variationen für Pianoforte und Violoncell auf ein Händelthema).

Fürstin Odescalchi (siehe Gräfin Keglevics) op. 15 (Pianoforte-Konzert, C Dur); op. 34 (Variationen auf ein Originalthema).

Fürstin Esterhazy op. 45 (3 vierhändige Märsche).

Fürstin Lichtenstein op. 27 Nr. 1 (Sonata quasi Fantasia).

C. Grafen; Gräfinnen.

Graf Waldstein op. 53 (Solosonate); op. 87 (vierhändige Variationen auf ein Thema des Grafen).

Graf Browne op. 9 (die großen Violin-Trios); op. 22 P. Sonate op. 32 (6 geistliche Lieder); Nr. 10b, Variationen (Bei Männern, welche Liebe fühlen).

Graf Brunswik op. 57, Sonate; op. 77, Phantasie.

Graf Moritz Lichnowski op. 35, Variationen auf das Kontratanz-Prometheus-Eroica-Thema; op. 90, Sonate.

Graf Moritz Fries op. 23, Sonate für Pianoforte und Violine.

Graf Ferdinand Fries op. 24, Sonate für Pianoforte

und Violine; op. 29, Violin-Quintett C Dur; op. 92, 7. Symphonie.

Graf Obersdorf op. 60, 4. Symphonie.

Graf Andreas Rasoumowski op. 59, 3 Violin-Quartette und, mit dem Fürsten Lobkowitz, Herzog von Raudnitz, zusammen (siehe diesen oben) op. 67, 68 (5. und 6. Symphonie).

Gräfin Thun op. 11, Trio für Piano, Klarinette, Violoncell.

Gräfin Keglevics (siehe Fürstin Odescalchi) op. 7, Sonate; Nr. 8, Variationen (la stessa).

Gräfin Lichnowsky Nr. 2b, Rondo für Pianoforte in G.

Gräfinnen Deym und Brunswik Nr. 27, 2. Abth. vierhändige Variationen auf ein Originalthema.

Gräfin Browne, geb. von Vietinghoff (eine Livländerin) op. 10, 3 Sonaten; op 31, 3 Sonaten; Nr. 5a, Nr. 10a, 2. Abth. Variationen (Danse russe; Tändeln und scherzen).

Gräfin Julia Guicciardi op. 27, Nr. 2 (Sonata quasi Fantasia).

Gräfin Clary op. 48 (Scena ed Aria, Ah! perfido).

Gräfin Brunswik op. 78, Sonate.

Gräfin Hatzfeld Nr. 13, 2. Abth., Variationen (vieni amore).

Gräfin Erdödy op. 70, 2 Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell; op. 102, 2 Sonaten für Pianoforte und Violoncell.

D. Barone; Baroninnen.

Baron van Swieten op. 21, 1. Symphonie.

Baron Gleichenstein op. 69, Sonate für Pianoforte und Violoncell.

Baron Pasqualati op. 118, Elegischer Gesang.

Baron Stutterheim op. 131, Violin-Quartett (Cis Moll).

Baronin Browne op. 14, 2 Sonaten; op. 17, Horn-Sonate.

E. Nicht titulirter Adel.

Von Nikelsberg op. 19, 2. Konzert für Pianoforte (B Dur).

Von Sonnenfels op. 28, Sonate.

Von Collin op. 62, Coriolan-Ouvertüre.

Von Domanovetz (Zmeskall, Hofsekretair; seinem Freunde ist dazu gesetzt) op. 95, Violin-Quartett (F Moll).

Frau von Breuning, die Bearbeitung des Violinkonzerts zum 6. Pianofortkonzert.

Fräulein von Brentano op. 109, Sonate.

Fräulein von Breuning Nr. 1, 2. Abth., Variationen für Pianoforte und Violine (se vuol ballare) d, 3. Abth. Leichte Sonate.

Frau von Brentano, op. 120, 33 Variationen).

Seiner kleinen Freundin M. B. (Maximiliana von Brentano? vergleiche op. 109) a, 3. Abth., Pianoforte-Trio in einem Satze.

F. Kopf- und Herz-Adel.

J. Haydn op. 2, 3 Sonaten; A. Salieri op. 12, 3 Sonaten für Pianoforte und Violine; Rudolph Kreutzer, op. 47, Sonate für Pianoforte und Violine.

Goethe op. 112, Meeresstille und glückliche Fahrt; op. 76, Variationen, seinem Freunde Oliva (Rußland); op. 135, letztes Violinquartett, seinem Freunde Wolfmayer.

IV. Vertheilung sämmtlicher Werke Beethovens auf die 3 Perioden.

1. (traditionelle) Periode.

Op. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20.

Varioliden.

(Der 2. Periode ganz oder theilweise angehörig.)

Op. 9 (die großen 3 Violin-Trios); op. 10, Nr. 2, Satz 2; op. 10, Nr. 3; op. 13, Satz 1; op. 14, Nr. 1, Satz 2; op. 18, Nr. 1, Satz 2; op. 18, Nr. 4, Finale; op. 18, Nr. 5, Finale; op. 18, Nr. 6, Finale; op. 20, Adagio; Finale.

2. (persönliche) Periode.

Op. 22, 26, 27, Nr. 2, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 37, 40, 45, 46, 47, 50, (op. 51 fehlt), 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81a, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 98, N. N. 29, 35, 36, 2. Abth., o. 3. Abth., 4. Abth.

Varioliden.

(Werke der 1. Periode, die in der 2. erschienen.)

Op. 21, 23, 24, 25, 27, Nr. 1, op. 33, 36 (2. Symphonie, Ueberbrückung des persönlichen Beethovenschen Symphoniebegriffs), op. 38, 39, 41, 42, 43, 44, 48, 49, 52, 63, 64, 65, 66, 71, 79, 81b, 82, 87, 88, 99, 100.

(Werke, welche die 2. Periode mit der 3. vermitteln.)

Op. 95, das der pompejanischen Ideengruppe (siehe den Text bei op. 101) angehörende Violinquartett in F Moll.

Op. 96 (im Variationensatze dem Veränderungsstyle der 3. Periode genähert). Daß die 7. Symphonie (op. 92) und um so viel mehr die chronologisch ältere 8. (op. 93), das große B Dur-Pianofort-Trio (op. 97) der 2. Periode angehören, ist Kern unserer Anschauungen. Der komplicirtere Thematismus im 1. Satz der A Dur-Symphonie trifft nicht die in der 3. Periode maßgebende Idee, nur den Apparat. Dasselbe gilt vom **Minore** (Trio) des Scherzos im Pianofort-Trio op. 97, dessen Variationensatz hingegen im Veränderungsstyl der 2. Periode niedergelegt ist, wie denn die Behandlung des Pianoforte derselben Stufe in Beethoven angehört.

3. (höchst persönliche oder qualitative) Periode.

Op. 101, 102, 106, 109, 110, 111, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 135,

Varioliden.

(Werke, die der 1. (op. 103, 104, 105, 107, 128, 129) und 2. Periode angehören, in der 3. erschienen)

Op. 103, 104, 105, 107, 108, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 128, 129, 136, 137, 138.

Was auf dieser Tabelle fehlt, ist Vorstufe der ersten Periode (unentwickelte erste Periode).

Die Sichtung nach den zu unterscheidenden Geistesmomenten mag man bei einem rein geistig zu beurtheilenden Gegenstande nach eigener Anschauung modifiziren; im Ganzen diese Eintheilung beizubehalten, wird man schon darum immer mehr genöthigt sein, weil die 3. Periode zumal, deren Physiognomie in einem Takt wie in einem Ganzen nachzuweisen ist, sich sonst nicht genugsam unterscheiden würde.

Den Perioden in opus-Zahlen lassen wir folgende in Jahres-Zahlen entsprechen:

1. Periode; vom Jahr 1783 bis zum Jahr 1805.

Wir hätten die runde Zahl 1800 gewählt, wenn man nicht erst mit dem Jahr 1805 der Eroica in der Symphoniegattung der Oper Beethovens mit der mächtigen Trilogie ihrer C Dur-Ouvertüren begegnete, wozu die in Bezug auf erweiterten Klavier-Apparat Epoche machende Solo-Sonate op. 53 kommt, Werke, die für die 2. Periode gewichtiger in die Wagschaale fallen, als die zwischen 1800 und 1805 erschienenen, gleichfalls vollständig als 2. Periode charakterisirten Solo-Sonaten (op. 22, 26, 27, 28, 31).

Andererseits erschienen die 1. Symphonie, das Septett, die 6 ersten Quartette, diese letzten Vertreter der 1. Periode, erst 1801, die 2. (die Uebergangs-) Symphonie im J. 1804, weshalb das Jahr 1800 der 1. Periode eine zu frühe Grenze gezogen hätte.

2. Periode, vom Jahr 1805 bis zum Jahr 1817.

Das Jahr 1817 ist Grenze, weil mit und gleich nach demselben, die zwei ersten, als 3. Periode charakterisirten Werke, erschienen (op. 101, 102), daß diese Werke früher als 1817 komponirt wurden, wäre kein Einwurf, denn nicht nach Vorposten, sondern nach Schlachtlinien auf dem Felde Beethovenschen Geistes, ordnen wir; und die Jahre der Veröffentlichung, nicht die unvollständig und unsicher zu bestimmenden der Entstehung, sind uns maßgebend, sind uns eine Ersatzreihe für die Entstehungen.

3. Periode, vom Jahr 1817 bis zum Jahr 1827.

Wenn man bei der chronologischen Sichtung in Erwägung zieht, was über die geistige gesagt worden (Bd. 2 der Styl in Beethoven) so wird der unpartheiische Forscher sich überzeugen, daß diese Eintheilung, wenn auch keine ohne Ausnahme geltende, dennoch eine mittlere Bestimmung bietet, die ihren Werth hat und nicht leicht einer, den geistigen Abgrenzungen in Jahreszahlen, näher kommenden, zu weichen haben dürfte.

Schlußwort.

Wir scheiden vom Leser, dem wir so viele Jahre angehörten, daß wir ihn wohl lieb gewinnen können. Die Beethoven=Litteratur ist nur für so eben eröffnet zu halten. Erinnern wir an den Kern unserer Anschauungen: nicht von Musik ist in letzter Instanz bei Beethoven die Rede, sondern von einer der Arbeit der Weltgeschichte um Freiheit und Frieden, parallel laufenden, in den Zeichen der Tonsprache, niedergelegten Ideengeschichte. In dieser Beziehung unterscheiden wir im großen Ganzen des Gehalts die zweite Periode von der dritten dahin, daß die durch die zweite vertretenen Ideen bereits Handlungen der Menschheit geworden sind, mit anderen Worten: im Europäischen Leben Realität gewonnen haben, die dritte Periode hingegen ein Seelenleben darstellt, das noch Realität, höhere Handlung und That der Menschheit zu werden hat.

Der Musiker Beethoven kann nach Analogie menschlichen Fortschritts überhaupt, übertroffen werden, der unvergängliche Ruhm den sich Beethoven errungen, besteht darin: die W e l t g e s c h i c h t e i n s t r u m e n t a l g e d a c h t, n o c h ü b e r d i e

Grenzen der Geschichte hinaus, als Prophet, instrumental niedergeschrieben zu haben.

Beethoven ist die Philosophie in der Instrumentaldichtung. Es wird eine Zeit erscheinen, wo Alles Philosophie d. h. Folge aus Gründen sein wird. Und das ist die Realität des Idealen auf Erden.

Daß wir durch unser Buch: **Beethoven et ses trois styles**, den Anstoß zu einer neuen Bewegung in der Litteratur des großen Gegenstandes gaben, Oulibischeff, aus Veranlassung desselben, einen Angriff auf Beethoven wagte, der, als letzte Schilderhebung des Geistesfeindes zum Besten des Fleischfreundes in aller Kunst und Dichtung, von der deutschen Presse mit dem Russen Séroff*) an der Spitze, auf immer zurückgewiesen wurde; 1859, H. Professor Marx in Berlin, mit einem, trotz aller Lücken, und erweisbar falscher Standpunkte auf dem Gebiete der Idee, höchst verdienstvollen, neuen Buche über Beethoven, auftrat — das ist Lohn der uns genügt. H. Professor Marx adoptirt unseren, in **Beethoven et ses trois styles** im Skelett aufgestellten Katalog, mit Nennung unseres Namens, den chronologischen Theil der Arbeit, die Jahreszahlen, welche, und in jenem Buch nur so eben approximativ, das Erscheinen der Werke Beethovens

---

*) Neue Zeitschrift für Musik 1857 Nr. 17—19; Neue Berliner M. Z. 1857 Nr. 43—45. Séroff war der erste Zurückweiser der Oulibischeffschen Anmaßungen gegen einen Weltgeist. Vergleiche Liszt's Schwertstreich gegen Oulibischeff (N. Z. für M. 1858 Nr. 1) und Anerkennung des bleibenden Werthes der citirten Séroffschen Artikel.

bezeichneten, diese Frucht unserer Ausbeutung einer ganzen Bibliothek, stellt H. Professor Marx als Jahreszahlen der Entstehung der respectiven Werke in seine Texte, ohne des Arbeiters, den er dafür falsch benutzte, mit einem Wort zu gedenken.

Wir würden den höchsten Lohn unserer Bestrebungen darin erblicken, daß mit solchem System fortgefahren würde, dabei aber so verdienstliche und tief greifende Arbeiten entständen wie die des von uns hoch verehrten H. Professors und Doctors der Musik.

— Genug, wenn Welle Welle trieb
Und ohne Namen Wirkung blieb. —

Nachtrag.

Zu op. 70. Dem B Dur-Trio op. 97 wird (S. 129) zu unbedingt ein Platz über den Trios op. 70 angewiesen. In diesen letzteren vergißt man entschieden mehr des Instrumentenpersonals und das der Trio-Gattung, zwischen heterogenen Musikmitteln, anhängenden konzertanten (ideenfeindlichen) Elements, als in op. 97, wie wir bei der, zwei Jahre später, geschriebenen Analyse von op. 97 anführen. Nicht als ob wir in diesem Zeitraum op. 97 etwa besser kennen lernten. Alle Werke Beethovens waren uns gleich bekannt, und es giebt kein Bedeutenderes, das wir nicht 30 Jahre in unseren Gedanken mit uns herumgetragen hätten, aber oft erreicht sich der höchste Standpunkt der Beurtheilung ganz zuletzt, am Ende der Gedankenwege. Wir wollen das nur von uns, von unserer Ueberzeugung über op. 97 gesagt haben. Andere denken anders über die Beethovenschen Pianofort-Trios überhaupt und über op. 97 insbesondere.

Zu op. 80. Auf das Beispiel aus der Euryanthe (Anmerkung) wurde ich von Séroff aufmerksam gemacht. Ebenso hat Séroff zuerst erkannt, wie die Chor-Fantasie in Satz-Oekonomie und Bedeutung als Vorläufer der Chor-Symphonie, zu verstehen ist, was außer dem Citat seiner Arbeit, am Schluß der Analyse, in dieser selbst hervorzuheben war.

Zu op. 81a. S. 204 lies: in den ehrenvollen Bann statt Born.

Zu op. 84. Die Notiz über Beethovens geniales Benehmen gegen die treffliche Künstlerin, welche bei der ersten Aufführung des

Egmont in Wien, das Klärchen zu spielen hatte, ist von dieser selbst von Fräulein Adamberger, der einstigen Braut Theodor Körners, später verehelichten von Arnett. Wir verdanken dieselbe dem in hoher ärztlicher Stellung in St. Petersburg lebenden Sohne der Frau von Arnett.

Zu op. 92. 93. Daß die militärischen Momente in der 7. und 8. Symphonie, von Séroff erkannt worden, und wir unsere im 2. Bande aufgestellte Idee, aufgaben, ist zwar gesagt, hätte aber besser zu Anfang als zu Ende der Analyse von op. 92, gesagt werden sollen.

Zu op. 93. S. 256 Anm. ist zu lesen: seit wann sind Trugschlüsse verpönt statt vergönnt.

Zu op. 97. Die Ueberschrift ist: Das Heroen-Trio. Wir wählten die Bezeichnung weil die Ausführenden wahre Heroen auf ihren respektiven Instrumenten sein müssen, auch das persönliche (konzertante) Element des Werks ausgesprochen war.

Druckfehler dieser Art sind der Undeutlichkeit der Handschrift, der Entfernung des Verfassers vom Druckort, nicht der Korrektur zuzuschreiben, welche letztere vielmehr äußerst aufmerksam gemacht wurde und mich verpflichtete.

Ein Zeitgenosse und Freund Beethovens bezeugt, daß sich der entsprechende Wortausdruck zu dem Andante im B Dur Pianoforte-Trio, in Göthes Faust findet, Scene im Garten, Faust:

Wer darf Ihn nennen?
Und wer bekennen:
Ich glaub' ihn?

27 Verse, die dem, höchste Ahnungsweihen vertretenden Satze, zu Grunde lägen. Das Faust-Bekenntniß entspricht der Anschauung Beethovens, so viel man diese kennt; jenes Hymnus-Thema dem heiligen Gegenstande. Wir zweifeln somit nicht an dieser Nachricht aus Wien, nach der Leipziger Mus.-Zeitschrift von 1845, die wir nicht besitzen.

Berlioz über op. 97 (J. des Débats 12. Mai 1842): Quelle noblesse de style, quelles mélodies, parlantes! L'Adagio (?)

varié en ré majeur est sublime; le coeur se gonfle à écouter cette archangélique méditation. C'est de la musique, d'un monde inconnu, mais supérieur sans doute à celui que nous habitons. On entendrait cela toute sa vie!

Zu op. 106. S. 46 lies Merges profundo statt Merses.

Zu op. 120. S. 135 Z. 13 hätte ich mich besser und deutlicher so ausgedrückt: „Die große Fuge ist eine Doppelfuge, deren Subjekt, eine Tonal-, deren Kontrasubject, eine Real-Fuge ausmacht der gebrauchte Ausdruck Tonal-Realstyl ist zu uneigentlich.

Zu op. 123. S. 144. Z. 2 von unten lies vertritt statt verritt.

Zu op. 125 Berlioz (J. des Débats 6 février 1849). Et la Symphonie avec choeurs, la grandiose, l'immense, la sublime, à commencé à rouler ses vagues, tantôt sombres comme celles du vieil Océan, tantôt joyeuses et étincélantes de mille feux, et reproduisant toutes les harmonies, toutes les couleurs du ciel et de la terre. Le public (du Conservatoire de Paris) a paru trouver cette ode-symphonie merveilleuse et imposante jusque dans ses plus, impénétrables (?) obscurités (!); il a applaudi; il s'est récrié plusieurs fois, à l'apparition surtout de la mélodie gémissante de l'Adagio; et en sortant les discussions ont recommencé, et l'on s'est disputé comme aux premières exécutions du chef-d'oeuvre. Disputez, disputez; tant que vous ne vous battrez pas, nous ne serons pas contents.

Zum chronologischen Verzeichniß. Anhang I.

1) H. Professor Schindler wünscht zu wissen (3. Aufl. I. 212) wer der erste Verleger der Violin-Romanze op. 50 war? — wir antworten, nicht konjectural, was H. Schindler nicht liebt, positiv — Riedl in Wien — von diesem ging der Verlag auf das Industrie-Comptoir über; später auf Steiner (gefällige Mittheilung der H. Breitkopf nach alten Katalogen und Ausweis ihrer Bücher).

2) Die H. Breitkopf schreiben (11. April 1860) nach Ausweis ihrer Bücher, daß sie bereits zu Anfang 1816, von Steiner in Wien,

25 Exemplare des bei Steiner, wahrscheinlich gegen Ende 1815, erschienenen F Moll-Quartetts (op. 95) verlangt und erhalten hätten.

Dieser positive Nachweis hat unserem Beweisverfahren (Anh. I. J. 1822) vorzugehen, nach welchem das F Moll-Quartett im J. 1822 noch nicht erschienen war. Der Widerspruch mit dem Briefe Peters an Beethoven, auf welchem letzteren wir fußten, ist uns nicht erklärlich. H. Schindler (3. Aufl. I. 197) setzt die Entstehung in's J. 1811 die erste Aufführung am 11. April 1812 (Matinée von Schuppanzigh). Das Erscheinen 1815. Wir geben unsern Beweis gegen diese Angaben auf. Aus dem frühen Entstehen des so äußerst bedeutsamen Werkes, folgt für uns, daß, wenn dieses 11. Quartett so früh entstand, das 10. (das sogenannte Harfenquartett op. 74) wahrscheinlich noch vor den Rasoumowskischen Quartetten (op. 59) entstand, welche letztere, Beethoven, als die bedeutsameren Dichtungen, früher der Oeffentlichkeit übergeben hatte (vergl. die 7. u. 8. Symphonie). So erklärt man sich am Besten, wie die in den Opus-Zahlen genäherten Quartette (op. 74. op. 95) im Geiste so weit von einander entfernt sind; so weit als die 2 und 3. Periode im Geistesprozeß Beethovens. Das F Moll-Quartett, eröffnet, in der Quartett-Gattung, die 3. Periode, welche durch die Quartett-Pentaide (siehe op. 127) fortgesetzt wird.

Wiederholen wir bei dieser Gelegenheit, wie im großen Ganzen des Geistesgehalts, die 2. Periode sich von der 3. dahin unterscheidet, daß die durch die 2. vertretenen Ideen, bereits Handlungen der Menschheit geworden sind, im Europäischen Leben Realität gewonnen haben — die 3. Periode hingegen, ein Seelenleben begreift, das noch Realität zu werden hat, werden wird.

3) Das Terzett op. 116 (tremate empi) erhielten die Hrn. Breitkopf im Februar 1826 als Novität; folglich war dasselbe im Manuskript von Beethoven dem Fürsten Galitzin in St. Petersburg im J. 1825 zugeschickt worden (siehe op. 127 Anm.).

4) Die Hrn. Breitkopf erhielten als Novitäten: a. die Chor-Symphonie (op. 125) im Juli 1826; b. die Ouvertüre in C, op.

124 im August 1826; c. die D Messe (op. 123) aber erst am 20. April 1827. In diesen Jahren waren somit jene Werke auch bei Schott in Mainz erschienen, wie H. Schindler richtig angiebt (3. Aufl. II, 151, 152, 153). Eben so gewiß aber weiß H. Schindler wenn er (3. Aufl. II. 153) das Erscheinen der Ouvertüre in C (op. 115) in's J. 1830, das der König-Stephan-Ouvertüre (op. 117) ins J. 1828, setzt, und schreiben die H. Breitkopf nach Ausweis ihrer Bücher (11. April 1860) sie hätten die Ouvertüre op. 115, im Februar 1827 (also noch bei Lebzeiten Beethovens); die Ouvertüre op. 117, im November 1827, als Novitäten von Haslinger bezogen.

Das Privilegium von Schott gegen Nachstich, vom 15. August 1825, auf dem wir unsere Angabe des Erscheinens von op. 123, 124, 125 gründeten, war somit dem Erscheinen dieser Werke, respective um ein und zwei Jahre, voraufgegangen.
